Francis Haskell

# LA HISTORIA Y SUS IMÁGENES

## El arte y la interpretación del pasado




ALIANZA FORMA

# LA HISTORIA
## Y SUS
# IMAGENES

## EL ARTE
## Y LA INTERPRETACION DEL PASADO

*Francis Haskell*





ALIANZA EDITORIAL



# Indice

# *Prefacio a la edición española*

Es para mí un gran placer que la primera traducción de *La historia y sus imágenes* que se publica sea la española. Debo confesar que el motivo de ese placer es, en parte, sentimental. El primer libro de arte que tuve fue la hermosa edición que de la obra completa de Velázquez publicó Phaidon Press en 1943. La compré aquel mismo año por una libra y creo que es el único libro que conservo de mi época de colegial. Naturalmente, durante la guerra no había posibilidad alguna de ver un cuadro de Velázquez, pero sus láminas en blanco y negro son de una calidad notable y (sorprendentemente) la edición incluye excelentes reproducciones de detalles de algunas de sus mejores obras, lo cual permite apreciar las pinceladas y el juego de luces y sombras mejor que en publicaciones más recientes. No hay mejor forma de aprender a amar el arte que tratar de apreciar la magia de Velázquez y (aunque, al releer el libro de Lafuente, me doy cuenta de hasta qué punto le habría horrorizado lo que estoy diciendo) no hay pintor cuyas obras maestras hagan reflexionar más acerca del tema de este libro: ¿hasta qué punto debemos confiar en las imágenes cuando nos esforzamos por comprender el pasado? Así pues, es posible rastrear los orígenes de *La historia y sus imágenes* hasta más de cincuenta años atrás, cuando conocí —a través de reproducciones— la obra de ese pintor incomparable.

Y aunque me alegro de que los lectores españoles tengan ahora acceso a mi libro —y estoy por ello muy agradecido tanto a mi traductor como a mi editor—, siento también cierta inquietud. Como tantas personas que han visitado España en años recientes, he ido adquiriendo cada vez mayor conciencia de la enorme vitalidad que posee esta gran nación que, cuando yo era más joven, jugaba en mi concepción del desarrollo de la civilización europea un papel mucho menos importante del que en realidad le correspondía. Esto me ha llevado a prestar mucha más atención a las reacciones de los lectores españoles frente a mi obra, al tiempo que cada vez he ido teniendo más presente el hecho de que mi enfoque de la historia del arte —quizá, en este contexto, historia de la cultura sería un término más apropiado— es, desde luego, muy distinto del ahora habitual fuera de Inglaterra y que, incluso, se da cada vez más raramente en ese país. Aunque este libro ha sido bien recibido, se le han hecho dos reproches: la falta de un marco teórico coherente y el hecho de que no ofrezca soluciones a los problemas que planteo. Hubiera deseado adelantarme a estas objeciones en mi Introducción, pero, como no ha resultado enteramente así, creo que vale la pena tratar de exponer mi postura lo más explícitamente posible.

La historia —y, por tanto, la historia del arte— sólo puede tener valor si se apoya en ideas; de que sean necesarias teorías exhaustivas estoy mucho menos convencido. Desde que comencé a escribir, incluso las dos teorías que más influencia han ejercido durante el siglo XX —la de Marx y la de Freud— han visto seriamente mermada su autoridad. El

hecho de que ambas estén ahora tan desacreditadas no demuestra, sin embargo, que carezcan de valor —el tenor de este libro, como el de todos los otros que he escrito, es que debemos ser muy escépticos con respecto a la permanencia de cualquier cambio en el clima intelectual—, pero sí me induce a preguntarme si otras teorías actualmente muy en boga no sufrirán dentro de poco un eclipse semejante. Una gran proporción de las grandes obras maestras del siglo XIX que se comentan en las páginas de este volumen han sobrevivido, en gran parte, sólo porque *no* subscribieron en su totalidad las teorías defendidas por los pensadores más célebres del momento. Se trata, precisamente, de las obras que más admiro y que más me han servido de inspiración.

Esto me lleva a un segundo punto. Se ha sugerido a veces que, al haber puesto a menudo en tela de juicio las ideas de estos grandes historiadores, he adoptado una actitud excesivamente negativa no sólo con respecto a ellos, sino con respecto al concepto, por ellos defendido, de acudir a las artes visuales para comprender el pasado, y que sólo podría corregir esa actitud negativa explicando cómo deberían haber abordado el problema. Me produciría una gran consternación que se dedujeran de este libro tales conclusiones. Creo que, por defectuosamente que lo haya llevado a cabo, mi propósito ha sido totalmente legítimo: rastrear los orígenes y el desarrollo, las virtudes y defectos, de una noción histórica que ha ejercido una enorme influencia. Si no he sido capaz de transmitir el hecho de que esa noción me resulta muy estimulante —y espero que también a mis lectores— y de que los eruditos e historiadores que la han explorado han demostrado con frecuencia una brillante creatividad, es evidente que habré fracasado en uno de mis propósitos principales. Sería absurdo, no obstante, que negara mi convicción de que la cuestión de cómo debe el historiador utilizar como prueba las artes visuales no está todavía «resuelta» (si es que puede hablarse de soluciones en este contexto) y de que yo, por desgracia, no puedo «resolverla»: tampoco creo que los problemas que he planteado puedan obviarse dando a entender que no existen. Sin embargo, lejos de desear parecer negativo o totalmente pesimista, como han sugerido incluso algunos de mis críticos más favorables, espero que mi análisis del asunto que nos ocupa pueda animar a otros a que trabajen para lograr la tan deseada, con tanta frecuencia proclamada... y tan a menudo frustrada (debido exclusivamente al optimismo bien intencionado, pero superficial, con que se ha tratado) vinculación entre el arte y la historia.

Para esta edición española he corregido varios deslices y errores que me han señalado Anton van der Lem, Jaap Engelsman y Nicolai Rubinstein. A todos ellos les estoy profundamente agradecido.

FRANCIS HASKELL
*Oxford, abril de 1994*

# *Introducción*

I

Durante gran parte de la historia documentada, hombres y mujeres han vivido en estrecha vecindad con imágenes creadas por generaciones precedentes: imágenes bastante reconocibles en su aspecto general, aunque a veces perturbadoramente extrañas en sus rasgos particulares. Pinturas rupestres y obeliscos tallados, esculturas religiosas y palacios adornados con frescos, gigantescas estatuas de piedra y diminutas figurillas de bronce o arcilla, cerámica decorada, monedas, retablos, monumentos funerarios: esos y otros artefactos han sido, desde hace mucho, objetos familiares en las zonas habitadas, o que lo fueron en otro tiempo, del planeta, provocando diferentes reacciones, que van desde el temor a la avaricia, de la nostalgia a la simple curiosidad o a la indiferencia. Y a veces el historiador se ha dirigido a ellas cuando trataba de comprobar o refutar alguna leyenda o fábula o narración bien atestiguada, transmitida desde el pasado de forma oral o por escrito. Así por ejemplo, cuando, en el siglo V a. C., Heródoto supo de la existencia en el templo de Taenerum de "una figurilla de bronce que representaba a un hombre sobre un delfín", ofrenda hecha por Arión, se convenció de la verdad de la historia, que contaban los corintios y los lesbios, relativa a cómo había escapado aquel famoso cantante y compositor a los criminales propósitos de la tripulación de su barco, y su ulterior rescate por un delfín amante de la música. Por otro lado, cuando estaba en Egipto, rechazó la tradición de que (unos dos mil años antes) Mikerinos, hijo de Keops, había violado a su propia hija, y la rechazó en parte porque, cuando le mostraron las "veinte figuras desnudas de madera de gran tamaño" que, según se creía, representaban a los criados a quienes se había cortado las manos por su negligencia al permitir que el rey llegara hasta la muchacha, vio que, en realidad, las manos «simplemente se habían caído por el paso del tiempo. Aún seguían allí, claramente visibles, en el suelo, junto a los pies de las estatuas» [1].

Unos mil años después, otro historiador griego, Procopio de Cesarea, caracterizó de manera muy gráfica a los romanos de su época, quienes, incluso cuando su mundo se desintegraba a su alrededor, «se esforzaban por proteger todos sus tesoros ancestrales y conservarlos, de manera que no desapareciese nada de la antigua gloria de Roma», y como prueba de sus sólidas tradiciones describió, por extenso y con asombro, "el barco de Eneas, el fundador de la ciudad", que todavía se conservaba en la ribera del Tíber, «en perfecto estado, como si la mano del constructor acabara de terminarlo» [2].

Sin embargo, con el paso del tiempo, los historiadores serios fueron mostrándose cada vez más reacios a utilizar las pruebas que ofrecían el arte o los artefactos cuando trataban de interpretar el pasado. Y al cabo de casi otros mil años, después de que en el siglo XV se recobrara buena parte de la antigua documentación, los relatos escritos pasaron a ser la

fuente en la que se basaban casi exclusivamente. Además, a los historiadores no les preocupaba la evocación del pasado sino la posibilidad de extraer de ella lecciones morales e intelectuales, y (como se ha señalado frecuentemente [3]) el estudio de monumentos figurativos se dejaba a los "anticuarios", cuyas investigaciones, con frecuencia imaginativas y algunas brillantes, tuvieron al principio poca repercusión sobre los escritos históricos. Sin embargo, aunque esos anticuarios y también otros entendidos (eruditos que podían reivindicar su competencia en el estudio de las imágenes) evitaban las cuestiones teóricas, siempre insistían en la importancia histórica de sus investigaciones. Y muchas de sus afirmaciones, aunque a menudo formuladas de forma extravagante y defendidas de manera poco convincente, lograrían aceptación cuando, por diferentes razones, los historiadores ampliaran la naturaleza de su interés sobre el pasado y quedara patente la importancia de las tareas de sus menospreciados colegas para hacer posible una orientación nueva y más amplia de sus estudios. Porque antes de que el historiador pueda tratar de utilizar de manera válida una fuente visual, por sencilla que sea, por poco exigente que parezca, tiene que saber qué es lo que está contemplando, si es auténtica, cuándo y con qué fin se hizo, incluso si se la considera bella. Tiene también que saber algo sobre las circunstancias, convenciones y dificultades que siempre gobiernan lo que se puede representar en arte en un momento determinado y los medios técnicos al alcance del artista para expresar su visión. El presente libro se ocupa, por tanto, de la trayectoria de un largo diálogo, unas veces de sordos, otras cáustico, pero marcado en ocasiones por momentos de temeraria *détente*; un diálogo estimulado por las reivindicaciones de quienes han procurado insistir en que una imagen puede verse como valiosa fuente histórica.

No hay duda de que esta cuestión puede despertar profunda hostilidad. Todo aquél a quien conmueve el arte tiene que haber sentido con frecuencia que la experiencia de mirar proporciona por sí sola suficiente recompensa, una recompensa que el análisis sólo consigue profanar. Al historiador se le ha acusado (a menudo justificablemente) de recurrir a la iconografía de manera tosca y desprovista de sensibilidad; de haber ignorado la delicadeza del toque, la sutileza del dibujo, la armonía y discordancia del color, la transformación imaginativa de la realidad y todos esos elementos de virtuosismo que pueden afectar de manera fundamental la naturaleza de la imagen que el artista trata de interpretar: en el mejor de los casos se le concede licencia para que se ocupe de lo estropeado, lo fragmentario, lo remoto, lo producido en masa y lo de calidad inferior. De hecho, en un capítulo posterior veremos cómo esta actitud ha sido importante para su investigación. Pero aunque es bastante lógico comprender el desagrado que expresan los amantes del arte, e incluso los historiadores del arte, hacia quienes usan grandes obras de escultura o de pintura como "documentos históricos", nos exponemos a olvidar que esas imágenes a menudo se han creado precisamente para ese fin, y se han conservado (o, en ocasiones, han sido destruidas) por eso. Al contemplar la devastación que siguió al derrumbamiento del Imperio romano, Vasari escribió que «incluso la memoria de la pintura y de la escultura habría desaparecido muy pronto si no hubiesen representado, a ojos de las generaciones sucesivas, a las personas a las que se había honrado por esos medios a fin de inmortalizarlas. Imágenes e inscripciones para preservar su fama se colocaron en edificios públicos y privados, como anfiteatros, teatros, baños, acueductos, templos, obeliscos, colosos, pirámides, arcos, represas y edificios para guardar el erario y, finalmente, en los lugares mismos donde estaban enterrados» [4]. Además, la conciencia de su importancia para nosotros como historia, más que del valor como documentos políticos y sociales para sus contemporáneos, quizá sea a veces el precio que nos corresponda tener que pagar para apreciar en su plenitud algunas de las más grandes obras de arte, como, por ejemplo, los frescos

de Ambroglio Lorenzetti dedicados al Buen y al Mal Gobierno en el Palazzo Pubblico de Siena. E incluso aunque volvamos la vista hacia obras de muy distinta naturaleza —como las escenas de género de los maestros neerlandeses del siglo XVII—, ¿acaso es tan poco razonable imaginar que Ostade, Teniers y Steen podían abrigar algunas de las ambiciones que Hegel atribuiría más adelante a su arte con tanta comprensión y perspicacia?[5]. «Aquí tenemos, enmarcada y colocada ante nuestros ojos, a la naturaleza cambiante en sus pasajeras expresiones, un arroyo, una cascada, las olas espumeantes del océano, naturalezas muertas con ocasionales destellos de cristal, cubiertos, etc., la forma exterior de la realidad espiritual en las situaciones más detalladas, una mujer que enhebra una aguja a la luz de la vela, la detención de unos ladrones en una correría fortuita, el aspecto más pasajero de una mirada que cambia muy deprisa, las risas y bromas de un campesino... Es un triunfo del arte sobre lo transitorio, un triunfo en el que a lo sustancial, por así decirlo, se le despoja de su poder sobre lo contingente y lo pasajero».

Negarse a tratar de recuperar ese recuerdo y esa contingencia —contemplar un excelente busto de Nerón o el retrato de Arnolfini y su esposa por Van Eyck sin percatarnos de que tales obras parecen proporcionarnos el acceso a épocas distantes— puede de hecho disminuir la intensidad de nuestra percepción, porque si bien es verdad que muchas imágenes de interés histórico carecen de calidad artística, no se sigue de ahí que la proposición inversa sea igualmente válida. Las variaciones de estilo plantean sus propias cuestiones, distintas, sobre el pasado, y admirar los delicados rosas y azules como de porcelana del *Descendimiento* de Pontormo (que a nuestros ojos parece chocar de manera tan llamativa con las expresiones dementes de quienes están inmersos en ellos) sin preguntarse qué se nos revela, si es que algo se nos revela, de las convicciones religiosas del artista y de sus mecenas florentinos, exigiría sin duda que impusiéramos un freno poco natural a la amplitud de nuestras reacciones estéticas. Y, sin embargo, la práctica de examinar a fondo las imágenes con la esperanza de establecer contacto con el pasado ha sido discontinua y difícil, llena de trampas y de falsos giros. Con demasiada frecuencia un enfoque visual, que parece espontáneo e inmediato, se ha adoptado simplemente para complementar lo que ya se conoce gracias a la palabra escrita. Ha habido, por supuesto, muchas civilizaciones que no han dejado otros documentos a las generaciones sucesivas que aquellos que pueden verse, tocarse y medirse e, incluso cuando no es ése el caso, ha habido momentos en que ver ha dado la impresión de proporcionar una manera más útil de entender el pasado que la lectura: pero con frecuencia se olvida cuán errático y potencialmente engañoso ha sido el proceso de conservación de la mayoría de las pruebas visuales. Por otra parte, sólo se aprende a ver superando complejas etapas, y el presente libro se dedicará en buena medida a tratar de examinarlas.

Las dificultades (al igual que los placeres) de ese aprendizaje, y de aprovechar la experiencia, se han visto ciertamente oscurecidas por la deferencia incondicional que han pasado a inspirar las pruebas visuales, desde la difusión de la fotografía, el cine y la televisión, como testigos fehacientes de la vida contemporánea[6]. Que la cámara *puede* mentir se reconoció y explotó antes de que hubieran transcurrido treinta años desde su invención[7]; pero pese a la denuncia de incontables distorsiones fotográficas de la realidad de las que se han aprovechado distintos propagandistas en el curso de este siglo[8], y pese a las ambigüedades tan inherentes a la imagen fotográfica como a otras imágenes[9], es dudoso que esas limitaciones se hayan aceptado de manera general incluso hoy, ni en relación con nuestra época ni, aún menos, con épocas pasadas. «La idea de la cámara», se ha señalado recientemente[10], «está tan enraizada, que nuestra idea misma del pasado adopta la instantánea como noción de exactitud, de lo equivalente a *haber estado allí*. Las fotografías son

el historicismo popular de nuestra era; proporcionan nada menos que la realidad misma..., el conocimiento histórico declara su verdadero valor con su capacidad de ser fotografiado».

Se ha dado por hecho, en consecuencia, con demasiada facilidad, que gran parte de las imágenes conservadas de épocas anteriores se proponían cumplir una finalidad documental semejante. De hecho, aunque los artistas temieron durante algún tiempo que la fotografía acabara con la pintura, y aunque ciertamente usurpó muchas de las funciones de esta última por lo que a dejar constancia de los acontecimientos contemporáneos se refiere, para el historiador tuvo el efecto paradójico de reforzar la autoridad de todas las imágenes, incluidas las que se habían hecho mucho antes de su invención. Las técnicas para registrar el presente mediante la fotografía coincidían de manera casi exacta con una disposición cada vez mayor a visualizar el pasado a través de los ojos de pintores, escultores y grabadores.

Incluso imágenes sin relación alguna con acontecimientos concretos han hecho el pasado más accesible de manera general. Las sobrecubiertas vistosamente ilustradas con las que los editores insisten en disfrazar los textos históricos más oscuros y abstrusos proporcionan un reconocimiento llamativo, aunque frívolo, de la opinión según la cual cualquier pintura auténtica que se conserve del periodo examinado puede, como la magdalena de Proust, devolverle la vida mágicamente. El atractivo, por su capacidad evocadora, de las ilustraciones históricas, se remonta, de hecho, como mínimo, a los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, sólo en la segunda mitad del siglo XIX las teorías bosquejadas por Hegel y otros autores en el sentido de que «las artes, tomadas en su conjunto, son la expresión más verdadera de la sociedad» llegaron por vez primera a un público amplio. Paul Lacroix, un pionero en la preparación de volúmenes profusamente ilustrados sobre la vida social en épocas anteriores, fue quien lo reivindicó en 1871. «De todo lo que una época puede dejar a la posteridad», afirmó, «el arte la representa de la manera más gráfica..., las artes de una época la devuelven a la vida y nos la revelan» [11]. El éxito continuo, habría que decir en rápido crecimiento, de su fórmula, puede comprobarse en cualquier librería seria.

Las consideraciones comerciales no son quizá las únicas responsables de las bellas reproducciones que ahora tanto abundan en los estudios históricos de amplio contenido, en los libros de texto e incluso en las monografías. Cada vez está más de moda poner en tela de juicio el concepto mismo de un pasado que sea posible entender y, menos aún, explicar o juzgar: en su lugar se nos pide que contemplemos una ficción que han inventado partes interesadas para que se ajuste a sus preocupaciones del momento. La teoría no es nueva y, en un ensayo con el que tengo una deuda inconmensurable, Arnaldo Momigliano (q.e.p.d.) demostró que una versión anterior ya fue combatida por los anticuarios que acudieron a monedas y monumentos en busca de pruebas tangibles de que las informaciones sobre el pasado que habían leído en sus libros eran correctas o, tan sólo muy de tarde en tarde, falsas [12]. Si el escepticismo actual ha desempeñado un papel similar a la hora de alentar a los historiadores a mirar con mayor simpatía a las artes, también hay que decir que los tiempos han sido propicios. La facilidad para viajar, el número cada vez mayor de museos y exposiciones, la apertura de casas particulares y colecciones y, por encima de todo, la mejora de las técnicas de reproducción fotográfica han hecho que las artes visuales sean más accesibles que nunca.

Sin embargo, los peligros inherentes a un enfoque demasiado visual del pasado se han podido advertir con mayor claridad en años recientes, y se han subrayado con frecuencia. En su estupendo ensayo, *La civilización neerlandesa del siglo XVII*, escrito en el último de-

cenio de su vida y publicado en 1941, Johan Huizinga llegó a deplorar la deformación intelectual producida por "la visión estética unilateral" de la historia [13]. Pero también es cierto que si bien en *El otoño de la Edad Media*, que corresponde a una generación anterior, ya expresó sus reservas sobre esa visión, eso no es óbice para que le corresponda mayor responsabilidad en su propagación que a ningún otro gran historiador. Por ello su desilusión, que se analizará en el último capítulo del presente libro, tuvo, sin duda, una importante repercusión sobre las personas fascinadas por sus éxitos. Más perturbadoras, quizá, han sido muchas insinuaciones de historiadores del arte, todavía sin una difusión muy amplia, según las cuales la ficción no es el pasado, sino esas mismas artes a las que se ha recurrido en un intento para establecer la existencia de ese pasado. Muchas investigaciones de los últimos años, con diferentes grados de tendenciosidad y de éxito, se han propuesto demostrar que incluso imágenes que antes se creía que representaban sólo lo que podía ver un "ojo inocente" eran en realidad productos de manipulación consciente e inconsciente: escenas de género y naturalezas muertas neerlandesas, por ejemplo; o los paisajes de Constable y los impresionistas; o incluso, de manera muy especial, las fotografías. Tampoco han faltado los historiadores impacientes por subrayar un punto, cuyas implicaciones —hay que admitirlo— no se habían valorado, hasta hace poco, de manera adecuada: la mayor parte del arte clásico que ha llegado hasta nosotros se creó para un número comparativamente pequeño de mecenas privilegiados, cuyas aspiraciones estaba destinado a satisfacer. A un nivel más fundamental, psicológico, Ernst Gombrich ha advertido de los riesgos de lo que ha denominado "falacia fisiognómica" [14]. «¿A quién», pregunta, «le resultaría fácil, después de una visita a Ravena y a sus solemnes mosaicos, pensar en niños ruidosos de Bizancio, o quién piensa en campesinos demacrados en el Flandes de Rubens?» Eso sería una «falacia inofensiva, si no reforzara la ilusión de que la humanidad cambió tan espectacular y completamente como lo hizo el arte».

La falacia es, como hemos visto, comparativamente nueva. Cuando se leen los comentarios de los observadores de la época sobre la asombrosa diversidad de estilos artísticos que ya pueden verse revueltos en incontables ciudades europeas de los siglos XVII y XVIII —un pórtico clásico junto a una iglesia gótica, un fresco barroco que oscurece un mosaico bizantino, sepulcros de las formas más variadas en el interior de una capilla familiar— es aleccionador descubrir qué pocas veces tales cambios (que, por supuesto, se señalan con frecuencia y en ocasiones se recogen) hablaron a la imaginación histórica. Los árbitros del gusto y los moralistas podían aprobar o desaprobar, pero relativamente pocas personas plantearon la cuestión de si diferentes estilos podían reflejar diferentes creencias o aspiraciones o éxitos. Entre esas personas estuvo Daniel Defoe, que visitó la catedral de Winchester algo antes de 1724 y comentó que «el Exterior de la Iglesia es tan sencillo y corriente como si los Fundadores aborrecieran los Ornamentos, o como si William of Wickham hubiera sido cuáquero o, por lo menos, quietista» [15]; y prácticamente en la misma época Roger North sugirió de manera más bien extravagante que las columnas de la catedral de Durham eran notables por un aire de grandeza, fuerza y sensatez «tal como cabría suponer que pudiera inventarlas un bárbaro extraordinariamente animoso y razonable» [16].

Una situación ligada a la arquitectura se ha asociado, sin embargo, desde hace tiempo, a la evocación de un intenso sentimiento del pasado: la ruina. La documentanción sobre esto es muy amplia, y un excelente estudio reciente ha hecho hincapié en las repercusiones de la destrucción de edificios monásticos y bibliotecas durante la Reforma, sobre la producción histórica y anticuaria inglesa [17]; pero entre todos los conmovedores lamentos inspirados por ese vandalismo, ninguno parece mirar a las pruebas visuales proporciona-

das por las ruinas a fin de señalar, para la alabanza o el reproche, incluso rasgos tan evidentes como la riqueza o el poderío de los monjes que en otro tiempo las habitaban o la competencia de los artesanos que emplearon.

Las ruinas evocan el pasado de una manera general, empapándolo profundamente de meditaciones sobre la transitoriedad de los poderes terrenales y la fragilidad de los triunfos humanos. Sólo al enfrentarse con la enorme extensión de las murallas y edificios desmoronados de Roma —muchísimo más grande que la ciudad medio desierta en la que se vivía durante la Edad Media y al comenzar el Renacimiento— se combinaron la tendencia moralizante y la nostalgia de algunos visitantes para hacer la observación "histórica" de que los en otro tiempo habitantes de la ciudad pertenecían sin duda a una raza de hombres completamente distinta de la población que ocupaba la ciudad en aquel momento. Y aunque quizá las ruinas mismas inspirasen esas reflexiones, era la fama de Roma, tal como había sido transmitida por las fuentes escritas, la que les daba sustancia.

Apenas hace falta decir que, incluso durante el Renacimiento mismo, se podía lograr que las investigaciones arqueológicas produjeran muchas más ideas reveladoras sobre el pasado que lugares comunes como el que acaba de mencionarse y que, desde entonces —y de manera especial en años muy recientes—, tales investigaciones han desempeñado un papel de abrumadora importancia a la hora de descifrar aspectos de sociedades precedentes para los que no existen, o son inadecuadas o aparentemente engañosas, las pruebas documentales escritas.

El presente libro, sin embargo, se interesa sobre todo por el arte figurativo y, en menor medida, por la arquitectura; muy poco por la arqueología. Es cierto que la frontera entre arte y arqueología no está siempre clara, pero resulta factible sobre todo mediante el valor que concede el arte a la idea de calidad. La discriminación estética ha de estar siempre presente en el núcleo de cualquier análisis serio sobre las artes [18], incluso en un estudio (como el presente) que no se propone hacer una aportación a la historia del arte tal como el término se entiende de manera general. Y, sin embargo, cuando nos ocupamos de la cuestión fundamental que surge de la importancia potencial de las artes como fuente histórica, no es posible hacer tal descriminación. Durante unos dos mil quinientos años se ha reconocido que la simple existencia del arte (o, por lo menos, de lo que ahora clasificamos como arte) es un hecho histórico importante. A veces se elogiaba a los emperadores romanos por el tamaño de los edificios que hacían construir, sin referencia alguna a su calidad, y, tan pronto como el cristianismo dejó de estar perseguido, el mecenazgo de las artes se convierte en tema central de la historia y la biografía. El ejemplo lo dio Eusebio, "el padre de la historia de la Iglesia", en su vida de Constantino, y lo aplicó Procopio con entusiasmo bien documentado en su detallada relación de los edificios encargados por Justiniano. Además, en fuentes mucho más exiguas, como el *Liber Pontificalis*, la construcción y decoración de las iglesias se presenta a menudo como el rasgo más importante (a veces el único) del reinado de un papa. Ha sido tanta la influencia de esta idea que ha continuado viva casi sin interrupción hasta las biografías más recientes de los papas, como las de Ludwig von Pastor, hasta un extremo que sólo muy raras veces se iguala en las biografías de gobernantes seculares. De manera semejante, las crónicas medievales enumeran a menudo grandes artistas, como Giotto, entre los ciudadanos más importantes de las ciudades que glorifican [19], y se recoge la presencia en esas urbes de pinturas, esculturas o edificios famosos como un hecho importante en sí mismo, incluso aunque no se preste atención a ejemplos concretos. También esa tradición ha demostrado ser longeva —basta con recordar *Le Siècle de Louis XIV*, de Voltaire, e innumerables libros de texto modernos—, y para el siglo XIX se había llegado a aceptar que la existencia

misma (casi tanto como la calidad) de una escuela de arte característica era el índice más revelador de la importancia de un pasado nacional.

## II

Me he ocupado hasta ahora de los antecedentes del presente libro y de algunos de los problemas que se plantean en él. Dado que estos últimos son muchos y muy diversos, sumamente controvertidos y difíciles, tengo que explicar brevemente algunas de las formas más generales en que he tratado de enfrentarme con ellos.

En un estudio dedicado a los efectos de la imagen sobre la imaginación histórica, me he propuesto, por encima de todo, indicar la naturaleza de las imágenes disponibles y los enfoques utilizados por los historiadores. Esa preocupación ha afectado a la estructura del libro en conjunto y en detalle. Por ello en los cuatro primeros capítulos, todos ellos reunidos bajo el título general de "El descubrimiento de la imagen", me ocupo de algunas de las antigüedades paganas y cristianas y de los artefactos medievales que los anticuarios con espíritu proselitista presentaron a la atención de los historiadores, quienes, en buena medida, hicieron caso omiso de ellos; pero, en los capítulos siguientes, sobre "El uso de la imagen", analizo los éxitos de distintos historiadores que reaccionaron con penetración y entusiasmo ante las artes visuales (como Michelet y Huizinga), y describo también con cierta extensión las colecciones concretas (como el Musée des Monuments Français y la exposición de primitivos flamencos celebrada en Brujas en 1902) que inspiraron esas respuestas. No se me oculta, por supuesto, que están en juego importantes cuestiones teóricas, y espero no haberlas descuidado indebidamente; pero también estoy convencido de que tratar de seguir las emociones y razonamientos de historiadores concretos que examinan determinadas obras de arte resulta ser con diferencia la manera más provechosa de llegar a comprender incluso las ideas más abstractas que se debaten en el presente libro. Diría de hecho que si no sabemos exactamente qué pinturas o esculturas o edificios estuvieron al alcance de esos y otros historiadores, muchas veces no llegaremos a entender lo fundamental de sus conclusiones y, a partir de ahí, las teorías más válidas que se puedan deducir de ellas.

Aunque los objetivos propuestos son sin duda ambiciosos, aún lo serían más si hubiera tratado de limitar su ámbito a la consideración de las pocas figuras y escuelas artísticas sobre las que cuento con algún conocimiento serio de primera mano. La esencia del tema subyacente resumido en el título sólo se puede apreciar si vemos su aplicación, adecuada o errónea, en lugares diferentes de épocas distintas y a partir de distintas fuentes. A los anticuarios con quienes se inicia el libro al final de la Edad Media y en el Renacimiento no se les ocultaba que pertenecían a una comunidad internacional que prescindía de las fronteras internacionales impuestas por nacionalidad, religión o clase social; los historiadores de los siglos XIX y XX con los que concluye también se percataban de que tenían a su disposición una variedad de arte y artefactos que iba más allá de todas las clasificaciones convencionales impuestas por nacionalidad, periodo y condición. Cualquier intento de enfrentarse adecuadamente con tal cantidad de material sería imposible para este autor (o para cualquier otro), e intolerable para sus lectores. En consecuencia, he tratado de reducir algunas de las consecuencias más molestas provocadas por mi decisión de abarcar tanto terreno. Por ello, a fin de darle un elemento de cohesión, o incluso de interés narrativo, he optado con frecuencia, cuando he podido elegir entre varias obras de arte o historiadores que se podían citar como ejemplo de algún criterio particular, por recurrir a nombres a los que ya se había hecho referencia anteriormente en algún otro contexto, omi-

tiendo otros cuyas aportaciones quizá hubieran sido de la misma importancia [20]. Más aún, de las obras de esos historiadores he analizado sólo los pasajes que se relacionan directamente con el problema que me preocupa: los admiradores de Montesquieu y Gibbon sin duda se sentirán sorprendidos, y quizá consternados, por la importancia dada a lo que no pasa de ser un aspecto secundario del conjunto de su obra. Y en determinados capítulos, como el quinto, "Problemas de interpretación", apenas he proporcionado otra cosa que postes indicadores sobre unos temas fundamentales que se apoderarían enseguida de todo el libro si se trataran con detalle. Pero ni ésos ni otros expedientes pueden ayudarme a resolver la dificultad más importante con la que tengo ahora que enfrentarme.

En qué momento concluir la panorámica es algo que ya me preocupaba incluso antes de empezar a embarcarme en este proyecto. El punto de partida no me causó ningún problema: lo eligió Petrarca mismo, situación en la que también se han encontrado muchos otros autores interesados en rastrear los orígenes de algún nuevo enfoque para las humanidades. Pero a partir de entonces no pude hallar ningún otro historiador que hubiera hecho aportación tan decisiva a las cuestiones que plantea ese enfoque, o que hubiera destruido con tanta eficacia las distintas clases de supuestos que lo sustentan, como para que me fuese posible utilizar sus veredictos y poner así fin a mis propias especulaciones. Ha sucedido más bien lo contrario. Mientras escribo este libro, llamamientos para nuevas formas de cooperación entre historiadores e historiadores del arte resuenan a mi alrededor por todas partes [21]. De ordinario no pasan de llamamientos, aunque también pueden detectarse algunas respuestas de verdadero interés, aunque no sé de muchas que se interesen por las cuestiones planteadas en estas páginas [22]. He leído algunos de estos trabajos con gran provecho y en ocasiones he escrito sobre ellos en otros lugares [23], pero empezar mi exploración con Petrarca y terminarla *in medias res*, con lo que se reduciría a una serie de recensiones de libros artificialmente combinadas, sólo serviría para dar una impresión engañosa de su propósito. De manera que, aunque no se me oculta lo mucho que se ha escrito sobre el tema desde la muerte de Johan Huizinga, he decidido terminar el presente libro con un examen de su gran éxito. Las razones para hacerlo así quedarán de manifiesto en mi capítulo final. Aquí sólo necesito decir que, en mi opinión, Huizinga ha sido el primer escritor de verdadera talla que ha producido una gran obra histórica basada en una percepción de las artes visuales que presta la debida atención a cuestiones planteadas por el estilo y la calidad y, al mismo tiempo, el último que ha estudiado con tanta perspicacia los problemas con los que tuvo que enfrentarse al hacerlo así, problemas que siguen siendo tan espinosos como siempre para otros historiadores que quieran embarcarse en una tarea similar.

## III

Nadie espera que el historiador de la medicina cure el dolor de estómago: ¿debería exigirse al historiador de un determinado método histórico que resuelva los problemas planteados por su utilización? Cuando hace unos años di en París una conferencia sobre el tema que nos ocupa, un estudiante que se hallaba entre el público comentó que yo había empleado gran parte del tiempo criticando de manera implícita a algunos grandes historiadores por no haber prestado suficiente atención a las artes y de manera explícita a otros por haberlo hecho de forma poco convincente. Me gustaría volver sobre esta observación perfectamente legítima para intentar responder a mi pregunta. El propósito de los capítulos que siguen es explorar cómo, cuándo y por qué los historiadores han tratado de recapturar el pasado, o al menos un sentimiento del pasado, mediante la adopción del ca-

mino infinitamente seductor de contemplar la imagen que el pasado ha dejado de sí mismo. Ello me ha llevado a mantener un debate continuo —la noción de debate me resulta más apropiada que la de crítica— con muchos de los escritores más brillantes e imaginativos que han considerado, unas veces con simpatía, otras con indiferencia o desdén, las principales cuestiones aquí planteadas. De ese debate, y también de las pocas palabras que he dedicado anteriormente en esta introducción a las investigaciones poco apreciadas pero con frecuencia valiosas de los anticuarios de los siglos XVI y XVII, espero que surja algún tipo de indicación acerca de cómo puedan enfocarse esas cuestiones de la manera más válida, aunque no me preocupa indebidamente que el libro termine de manera abrupta y con una nota de interrogación. Uno o dos puntos son sin duda incontrovertibles y proporcionan consuelo a aquéllos que, tanto en la erudición como en la mayoría de las restantes ramas de la actividad humana, creen que la sabiduría se encuentra en la media entre dos extremos. Por una parte, las ambiciones del inexperto Hippolyte Taine de escribir "una historia que haga uso, como documentos, de pinturas más que de fuentes escritas" no son realizables: los documentos ofrecidos por las artes visuales pueden ser, como Ruskin afirmaba, "incontestables", pero (como quedará claro una y otra vez en estas páginas) no son, en modo alguno, fácilmente descifrables. Por otra parte, es igualmente insostenible la teoría de que las artes invariablemente "reflejan" alguna creencia o estado de ánimo o suceso político que se aprehende con mayor facilidad leyendo las fuentes escritas. El historiador interpreta mejor eso que decidimos llamar arte si lo estudia conjuntamente con otro testimonio disponible, pero el arte tiene un "lenguaje" propio que sólo pueden entender quienes se esfuerzan por desentrañar sus cambiantes propósitos, convenciones, estilos y técnicas. La cooperación fructífera entre historiador e historiador del arte sólo puede basarse en un pleno reconocimiento de las necesarias diferencias entre sus enfoques y no, como se da a entender con tanta frecuencia, en la pretensión de que esos enfoques son básicamente el mismo.

Hablar de cautela en una obra cuyas inexactitudes revelarán inevitablemente lo poco que ese concepto se ha adoptado aquí es temerario. De todos modos, considero que merece la pena reconocer que cuando empecé el libro tenía intención de llamarlo "Las artes y el historiador"; que cuando estaba a mitad de camino se me ocurrió que el título "Las artes y la imaginación histórica" daría una idea más exacta y, paradójicamente, menos desafiante de su contenido[24]; y que sólo después de terminarlo me pareció que el título actual sería el que mejor aludiera al equilibrio entre creación artística e investigación histórica que se halla en la raíz de mi trabajo.

# 1

# *El descubrimiento de la imagen*

# 1

# *Los primeros numismáticos*

Mientras leía las biografías de los últimos emperadores romanos, Petrarca se tropezó un día con la afirmación de que Gordiano III el Piadoso (que gobernó del 238 al 244) había sido un hombre bien parecido. «Si eso es cierto», escribió al margen de su ejemplar de la *Historia Augusta*, «el escultor era un incompetente *[sic hoc verum fuit, malum habuit sculptorem]*»[1]. Esta observación, trivial en apariencia, marca un hito en el desarrollo del pensamiento histórico, porque Petrarca no sólo concede casi igual importancia a ambas fuentes (visual y escrita), sino que reconoce, además, que no coinciden.

Aunque este tipo de referencia a lo que, probablemente, era una moneda (figura 1) (o, tal vez, un busto con una inscripción errónea) es extraordinariamente inusual, Petrarca anotaba con frecuencia en sus libros observaciones inspiradas por el vivo interés que le inspiraban las monedas[2]. En general, las examinaba para confirmar lo que ya había leído (sobre la apariencia de algún emperador, por ejemplo), pero en ocasiones corregía el texto escrito a la luz de la prueba que aportaban, si bien en casi todos los casos de que se tiene noticia se apoyaba, para este fin, más en la inscripción que en la imagen.



1. *Aureus* del emperador Gordiano III (238-44).

En el siglo XV se asiste a la formación de muchas colecciones importantes de monedas romanas, pero sólo en muy raras ocasiones los comentaristas hacen uso de ellas para resolver problemas literarios o históricos[3]. Las investigaciones ocasionales de Petrarca en este campo tardaron varios siglos en conocerse (aunque su entusiasmo por monedas y medallas sí despertó mucho interés), por lo que sus tímidas dudas sobre la corrección de las facciones de Gordiano no tuvieron consecuencias. El descubrimiento, edición y publicación de tantas fuentes escritas dispersas relacionadas con los acontecimientos del mundo antiguo provocó que a los historiadores de Roma se les concediera una formidable autoridad que se prolongó —con muy escasas impugnaciones[4]— por espacio de casi dos siglos. Si bien la habilidad de los eruditos para identificar las imágenes encontradas en monedas era cada vez mayor, y en ocasiones se utilizaron esas imágenes para ilustrar ediciones manuscritas, y más tarde impresas, de Livio, Suetonio, Plutarco y otros escritores, se trataba de adornar los textos o de evocar sus respectivas épocas más que de completarlos (y menos aún corregirlos). De manera similar, la gran atención que Flavio Biondo y sus discípulos dedicaron a los restos de la Roma antigua no modificó seriamente el hecho de que, por lo que al estudio del pasado se refiere, el triunfo del humanismo supuso el triunfo de la palabra.

La imagen quedó relegada a una posición plenamente subordinada como fuente de pruebas.

Durante los primeros decenios del siglo XVI se publicaron, en Italia, Alemania y otros países, libros, sobre los emperadores romanos y otros famosos personajes, profusamente ilustrados con supuestos retratos auténticos tomados de sus monedas. Sin embargo, aún tuvo que pasar al menos otra generación para que empezaran a hacerse reivindicaciones desproporcionadas acerca de la importancia histórica de las imágenes, ya que sólo entonces se llegó a reconocer que el estudio de las monedas era una rama importante del saber. Y es que, pese a la gran repercusión alcanzada desde tiempo atrás por las estatuas encontradas en excavaciones, así como por los arcos de triunfo y las columnas que se veían en Roma y en algunas ciudades más, las monedas, lógicamente, proporcionaban con diferencia el surtido más accesible de imágenes del mundo antiguo, imágenes, además, fechadas sin temor a error. Existían en enormes cantidades y (aunque su precio variaba mucho) podían llegar a manos de coleccionistas no sólo de Italia, sino de las regiones más apartadas de Europa. De hecho, la atención consagrada a la numismática en los siglos XVI y XVII constituye uno de los grandes logros (aunque muy menospreciado) de la erudición renacentista, igualada tan sólo en esa época por el interés que despierta la edición de textos antiguos.

Por razones difíciles de explicar, en los años centrales del decenio de 1550 se produjo la publicación repentina y casi simultánea, en Francia, Alemania, Italia y Flandes, de varios libros muy importantes consagrados a esta nueva ciencia. La numismática demostró ser una rama del saber que desbordaba fronteras nacionales, diferencias ideológicas y barreras de clase: de hecho se insistía con frecuencia en que el estudio de monedas y medallas era una ocupación digna de caballeros [5]. La fama y la influencia de esas obras primeras sobrevivió a la aparición, durante el siglo y medio siguientes, de centenares de estudios similares, ya que se continuaron publicando sin interrupción ediciones revisadas. La mejor manera de dar cierta idea del ámbito general de ese movimiento será pasar revista a algunas de sus principales figuras.

El *Promptuaire des médailles* de Guillaume Rouillé se publicó por vez primera en Lyon en 1553, dedicado a Margarita de Saboya, hermana de Enrique II y mecenas de Ronsard. Tres ediciones —en francés, italiano y latín— aparecieron simultáneamente, todas ellas escritas por el mismo Rouillé, que ya era uno de los dos principales editores de la ciudad y que a menudo trabajaba en colaboración con socios de Italia y España. Gracias a sus libros, entre los que figuraban obras de jurisprudencia, medicina y teología, así como de historia y arqueología, tuvo la posibilidad de emplear a los mejores impresores y artistas de Lyon y, entre ellos, a Corneille de La Haye [6].

En el mismo año, 1553, y en la misma ciudad, Lyon, Jacopo Strada, cortesano, arquitecto diletante, marchante, anticuario y coleccionista, nacido en Mantua unos cuarenta y seis años antes y que en el decenio siguiente sería inmortalizado por Ticiano en uno de sus mejores retratos (figura 2), publicó por su cuenta las ediciones francesa y latina de su *Epitome du Thrésor des Antiquitez*; la edición alemana se publicó en Zurich en 1557 [7]. Este libro elegantísimo —en el que las cabezas y las inscripciones que las rodean destacan en blanco sobre un fondo muy negro (figura 3)— reproducía una selección de los treinta volúmenes de dibujos numismáticos (que abarcaban el periodo comprendido entre Julio César y el emperador Carlos V) compilados por Strada mientras trabajaba para Hans Jacob Fugger, un miembro de la familia de banqueros de Augsburgo. Strada explicaba que se había propuesto llevar a cabo una obra mucho más amplia, que hubiera incluido una extensa biografía de cada emperador, seguida por las descripciones de todas las mo-



2. Ticiano, *Jacopo Strada* (Viena, Kunsthistorisches Museum).

232 IMAGINES

vix annum adminiſtrauit, dolis nouercæ Martinæ, quæ filio Heraclonæ imperium aſtruebat, ſublatus, relictis Gregoria Nicetæ Patricii filia, & Conſtante filio.

Numus hic ex alia parte refert ſtatuam loricatam & paludatam, dextra ſceptrum, ſiniſtra haſtam gerentem, cum inſcriptione: PRINCIPI IVVENTVTIS.



HERACLONAS Conſtantino iuniore ſublato, cum matre Martina Imperium arripuit: Sed ambo conſpiratione Senatus, ante biennium capti, & in exilium Cappadociam miſsi ſunt, præciſa matri lingua, ne oratione, qua plurimum valebat, populos commoueret, & puero abſciſſo naſo, ne decor aut gratia commiſerationem faceret.



Aliud Numiſma, cuius poſterior facies continet Crucis imaginem, quatuor gradibus inſiſtentem, cum inſcriptione: VICTORIA AVG CC. Infrà: CONOB.

CONST

3. Jacopo Strada, *Epitome Thesauri Antiquitatum*, (Lyon, 1553; reimpresión, Zurich, 1557).

nedas y medallas asociadas con él, pero que había vacilado antes de hacerlo al enterarse de que proyectos similares ya estaban en marcha en Roma y Venecia. Al comprobar que no terminaban de aparecer, decidió imprimir su propio resumen sin nuevos retrasos. A diferencia de algunos autores, no se había limitado a tomar materiales de otros libros, ni tampoco inventaba imágenes si era incapaz de encontrar las auténticas —dejaba, por el contrario, espacios en blanco— y había supervisado personalmente a su grabador con gran cuidado. Aunque su libro contenía sólo los anversos, estaba trabajando ya en otro en el que aparecerían los reversos. Pero Strada no tuvo nunca oportunidad de publicar ni esos ni otros materiales que reunió a lo largo de su vida, mientras se preparaba para llevar a cabo sus planes, extraordinariamente ambiciosos, relacionados con la investigación erudita de las monedas, ni tampoco parece que llegara muy lejos con otro proyecto de libro en el que, según explica «je rapporte les Medailles à la vérité de l'histoire». En el *Epitome,* sus descripciones son tan sobrias como sus ilustraciones (y bastante más informativas), y el trabajo es valioso en parte por la inclusión de muchas monedas del Bajo Imperio y de los primero periodos medievales, de mayor interés para los Habsburgos, deseosos de confirmar su ascendencia imperial, que para coleccionistas y expertos italianos, buenos conocedores de la historia antigua.

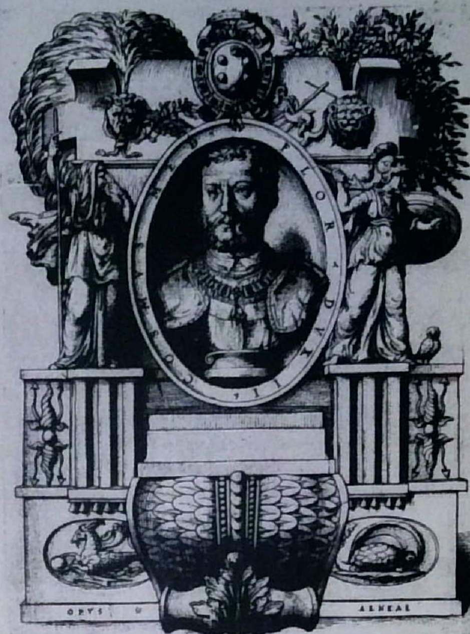
En Lyon, Strada estuvo en estrecho contacto con Guillaume du Choul, por cuya "magnífica" casa, con su colección de medallas de oro, plata y bronce, manifestó gran admiración; y dos o tres años después, 1555-6, Rouillé publicó la primera edición, francesa, de *La Religion des anciens romains*, de Du Choul, a la que siguió una traducción italiana en 1558-9 [8]. De Du Choul apenas se sabe más de lo que él mismo nos cuenta en ésta y en sus otras obras. Descendiente de una noble familia, desempeñó cargos oficiales por designación real. Había visitado Italia y era sin duda hombre acaudalado: los campesinos que trabajaban en sus propiedades encontraron y le entregaron muchas de las monedas que después ilustró. Numismático experto, el propósito de su libro era hacer uso de las monedas (y de otras fuentes figurativas) para arrojar luz sobre los dioses y ceremonias religiosas examinadas en los documentos antiguos. El estudio en gran escala de antigüedades romanas que le encargara Francisco I no se publicó nunca y al parecer sólo existe el primer volumen, en forma de manuscrito soberbiamente ilustrado (figura 4) [9]. En esta obra se pone de manifiesto que Du Choul se proponía utilizar las pruebas proporcionadas por "médailles Pompes Triumphes Edifices" [10] para componer, de manera sumamente original, una historia de los emperadores romanos ordenados cronológicamente con un tratamiento temático de cuestiones concretas (como circos y templos), a medida que aparecieran en el transcurso de su narración. Dos de tales excursos —sobre fortificaciones militares y baños públicos— se publicaron, y el primero llegó a ser muy conocido [11]. Los demás proyectos que Du Choul acariciaba sólo pudieron realizarlos otros anticuarios mucho tiempo después de su muerte. De todos modos, sobreviven suficientes elementos de las investigaciones de Du Choul para poner de manifiesto que, como veremos más adelante, su aportación a esta fase temprana de la erudición numismática resultó probablemente la más ambiciosa, interesante e imaginativa.

No fue, sin embargo, la más influyente. Ese honor pertenece a *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi* (figura 5), de Enea Vico, también publicada por vez primera en 1555, siete años después de una antología ilustrada de monedas antiguas que Vico preparó en colaboración con Antonio Zantini [12]. Vico nació en el seno de una noble familia de Parma, convirtiéndose en un excelente y prolífico grabador. Luego se consagró al estudio de la antigüedad —término con el que se hacía fundamentalmente referencia a las monedas y a las medallas— y ganó el prestigio suficiente para que se le confiara la colección de medallas de la familia Este de Ferrara. Según las crónicas, murió de apoplejía mientras llevaba al duque una vasija antigua, aunque esto sucedió en 1567 y para entonces, afortunadamente, ya había concluido varios hermosos e interesantes tratados [13].

En 1557 se publicaron en Amberes tres ediciones, en latín, italiano y alemán, de una espléndida colección de retratos de emperadores desde Julio César hasta Fernando I, todavía vivo, libremente adaptados de sus monedas por el artista holandés Hubert Goltz [14], que latinizó su apellido, convirtiéndolo en Goltzius, y cuya fama se vio ampliamente superada por la de su sobrino Hendrick. Goltz se formó como pintor en Lieja bajo la dirección de Lambert Lombard y aún hoy sigue discutiéndose sobre la técnica exacta que utilizó para imprimir sus planchas. El efecto conseguido es extraordinario. En cada página de sus volúmenes en folio se reproduce tan sólo una moneda muy ampliada (de unos dieciocho centímetros de diámetro) de color leonado, mientras que el borde, en el que aparece la inscripción, es de un tono más claro y algunos de los toques de luz están resaltados en blanco (figura 6). Todavía es posible identificar, en su mayoría, los originales utilizados, aunque Goltz, que reprodujo únicamente ejemplares en perfectas condiciones, combinara a veces rasgos tomados de diferentes monedas. La caracterización es vigorosa y nítida y pocas imágenes del siglo XVI transmiten de manera tan viva el impacto causado en




4. Guillaume du Choul, *El autor ofreciendo* Des Antiquités romaines *a Francisco I* (Ms., Biblioteca Real de Turín).




5. Enea Vico, *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*, Venecia, 1555: página con la dedicatoria a Cosme de Florencia.

épocas posteriores por la majestad del mundo antiguo y la supervivencia del poder imperial. Para su primera edición, Goltz utilizó, en la mayor parte de los casos, monedas de colecciones locales, en especial la del gran cartógrafo y cosmógrafo Ortelius, pero el éxito del libro —traducido al francés en 1559 y al español en 1560— le permitió examinar centenares de colecciones de medallas de Francia, Italia, Alemania y los Países Bajos en busca de nuevos materiales; y en los siguientes años publicó una serie de excelentes volúmenes que con frecuencia abrieron nuevos caminos y fueron enormemente admirados. En 1574, a Antonio Moro le agradó tanto el volumen sobre Augusto del que Goltz le regaló un ejemplar, que (en menos de una hora) pintó su retrato (figura 7). En el siglo XVII se hizo en la imprenta de Plantin una nueva edición muy cuidada de las obras de Goltz, muerto hacía ya muchos años, al parecer en la pobreza, después de una serie de accidentes y de fracasos comerciales.

Entre los coleccionistas visitados por Goltz figuraba Sebastiano Erizzo, perteneciente a una de las principales familias patricias de Venecia [15]. Erizzo tuvo una vida pública muy activa y compuso además un volumen de *novelle*, pero el interés principal de su figura, tanto en su propia época como en la actualidad, está ligado a su estudio de la numismática. En su casa del barrio de San Moisè, espléndidamente decorada, había reunido (al final

.VI.

PRIAMVS MIRVM IN MODVM BEATVS FVIT, QVOD PATRIAM SIMVL CVM REGNO PERDITAM VIDIT.




Poſtquam annos .XXXII. vixiſſet, .XIIII. verò Imperium administraſſet, ſibi ipſi manum intulit.

B

6. Hubert Goltz, *Vivae Omnium fere Imperatorum Imagines*, Amberes, 1557: Nerón.

de su vida, en 1585) casi dos mil monedas y más de mil libros, y la mayoría de los eruditos interesados por esa rama del saber conocían bien ambas colecciones. En 1559, a la edad de treinta y cuatro años, Erizzo publicó su *Discorso sopra le medaglie* que conocería tres ediciones más, revisadas, durante los siguientes catorce años.

Esta lista de primeros tratados y antologías podría ampliarse en gran medida, y aún habría que mencionar las muchas obras sobre numismática, proyectadas en la misma época por figuras de tanto renombre como Annibale Caro, Pirro Ligorio (familiarizado con las colecciones de Erizzo) y otros, que nunca llegaron a ver la luz [16]. Así por ejemplo, en 1558, el médico y anticuario austriaco Wolfgang Lazius, que, doce años antes, a la edad de treinta y dos, se había hecho famoso con su historia de Viena y que, algunos años después, escribiría un libro llamativamente ilustrado sobre las migraciones que siguieron a la caída del Imperio Romano, intervino en un proyecto para catalogar las monedas de la colección imperial. Jacopo Strada criticó el nombramiento por considerar que el austriaco era incompetente para esa tarea, pero ello no desanimó a Lazius a la hora de anunciar, el mismo año, el proyecto, increíblemente ambicioso, de compilar un repertorio de todos los tipos de monedas antiguas que aún se conservaban. Lazius calculaba su número en unas 700.000, y si bien el plan quedó en nada, atrajo mucha atención, aunque sólo fuera por proporcionar un ejemplo estimulante a eruditos y coleccionistas que trabajaban con una orientación similar, pero a menor escala, por toda Europa [17].




7. Hubert Goltz, *Sicilia, et Magna Graecia*, Brujas, 1576: grabado del retrato de Goltz pintado por Antonio Moro, ahora en el Musée des Beaux-Arts de Bruselas.

Incluso este breve examen de algunas de las publicaciones y propuestas más destacadas que se produjeron en el breve espacio de cinco años pone claramente de manifiesto que nobles y artistas, tanto del norte de Europa como de Italia, diletantes y profesionales, participaron en bloque en esta nueva forma de investigación que sacó a la luz gran número de fuentes visuales hasta entonces desconocidas. Todos ellos, además, parecían tratarse, conocer las aportaciones de los demás y de ordinario estar dispuestos a colaborar en sorprendente armonía, aunque sin renunciar a manifestar sus discrepancias. Sin embargo, la avalancha de estudios serios que siguió brotando de las imprentas de Francia, Italia y los Países Bajos pronto empezó a adolecer de cierta limitación en cuanto a la procedencia social de los eruditos responsables. Antes de mucho tiempo, los médicos pasaron a ocupar un puesto dominante [18] y, si bien la mayoría de los enfermos de la época hubieran recibido de sus doctores consejos mucho más seguros sobre sus monedas que sobre su digestión, resulta tentador preguntarse si la formación médica de tantos numismáticos de los

siglos XVI y XVII pudo ser responsable, al menos en parte, del alto nivel de competencia técnica alcanzada por esa rama de la erudición.

Casi sin excepción, estos autores —muchos y muy diversos— hacían hincapié en que la principal razón para estudiar las monedas era su valor para el historiador. Si no fuera por la existencia de monedas, inscripciones y "ruinas maravillosas", escribió Enea Vico, podríamos dudar de la veracidad de los grandes hechos narrados por los historiadores de Roma [19]. El conocimiento de la historia, afirmaba el estadista Sebastiano Erizzo, era el más necesario de todos los saberes, en especial para príncipes y políticos; pero los libros de historia resultaban a menudo incompletos o parciales, lo que daba especial importancia al estudio de edificios, inscripciones y medallas antiguas en oro, plata y otros metales [20]. Su completa recopilación de monedas antiguas, afirmaba Lazius en el pequeño fragmento preliminar que es todo lo que llegó a publicar, proporcionaría —cuando estuviese acabada— una clave para las historias más complicadas [21].

Pero los obstáculos que se oponían al logro de tales ambiciones eran formidables. En primer lugar, no quedaba del todo clara la naturaleza de las pruebas aportadas. Enea Vico estaba convencido de que los objetos que él coleccionaba, y luego reproducía en grabados, se habían utilizado como monedas; pero Sebastiano Erizzo disentía y argumentaba que la mayor parte de lo que se consideraba en su tiempo monedas ordinarias se habían acuñado, en la época imperial, como monedas conmemorativas. Otros autores se incorporaron al debate y, hacia finales de siglo, existía el acuerdo general de que Vico estaba en lo cierto. Sin embargo, el hecho de que Vico conociera el verdadero fin de las monedas romanas no disminuyó en modo alguno el gran respeto que le inspiraban; insistía, por ejemplo, en subrayar que, en la antigüedad, la dignidad ligada al retrato imperial impedía que tales monedas se llevaran a los burdeles [22]. De hecho, toda esta controversia tiene interés no sólo por la luz que arroja sobre los métodos eruditos, sino también porque hace hincapié en la reverencia que inspiraban tales reliquias del pasado: «ces pièces immortelles, ces petits aziles de la mèmoire des Grans-hommes, ces depôts sacrez de la vertu et de la gloire», como se las describiría un siglo después [23]. Ya veremos que, en parte, esa misma veneración por las monedas antiguas tuvo la culpa de que a veces sirvieran para confundir más que para aclarar.

Otra cuestión que despertó interés fue el origen de la acuñación. Según una teoría, las monedas habrían sido inventadas por el hijo de Lamec y de Sela, Tubalcaín, de quien se dice en el libro del Génesis que fue «forjador de instrumentos cortantes de bronce y de hierro» [24]. Si se tiene esto en cuenta, no es del todo sorprendente que Erasmo creyera haber visto una moneda que representaba por una cara a Noé y a sus hijos abandonando el arca y por la otra la paloma con el ramo de olivo, cuando, en realidad, se trataba de Bruto y sus lictores y del águila romana (figuras 8 y 9) [25].

Es bien sabido que a los numismáticos de los siglos XVI y XVII se les engañó frecuentemente con falsificaciones deliberadas, y las sucesivas generaciones de eruditos insistieron mucho en ello. Se subraya con menos frecuencia que la notable calidad de muchas de las falsificaciones de entonces que han llegado hasta nosotros proporciona una prueba reveladora de la habilidad y conocimientos tanto de los artesanos que las hicieron como de los numismáticos engañados: y destacados escritores de la época admiraron por su talento a muchos falsificadores. De cualquier modo, este problema (que ha ocupado un lugar tan notorio en las discusiones sobre numismática renacentista) es insignificante cuando se le compara con el hecho de que, con muy raras excepciones, estos estudiosos de las monedas no estaban interesados, pese a lo categórico de sus afirmaciones, en utilizarlas como pruebas para sus investigaciones del pasado, al modo en que, en algunas ocasiones, lo estuvie-



8 y 9 Estátera de oro, Olbia, último tercio del siglo I a. C., mostrando, en el anverso, a tres hombres con togas romanas y, en el reverso, un águila sobre un cetro con una guirnalda en una garra, copiada de una moneda romana que representaba a Lucio Junio Bruto y a sus lictores.

ron Petrarca y otros eruditos. Se proponían más bien explorar el contenido de las monedas a la luz de lo que ya sabían sobre el pasado; y algunos de ellos querían además acumular una reserva de referencias visuales que pudiera ser útil a los artistas de su época. En esto último su éxito fue muy notable. Las ilustraciones de monedas antiguas publicadas e interpretadas por Enea Vico y sus sucesores se convirtió en la fuente más importante a la que acudieron los pintores para reflejar virtudes tan abstractas como la liberalidad o la clemencia o la caridad, y el lenguaje del arte alegórico quedó alterado de manera radical y permanente. En la siguiente generación, un ejército de anticuarios contribuyó a la tarea de realizar tales identificaciones, carteándose por toda Europa. De hecho, el afán por descifrar los símbolos y alegorías encontrados en el reverso de monedas y medallas casi eclipsó cualquier otra consideración. Las teorías relativas a su significado llenan la correspondencia, que se extiende a lo largo de un periodo de casi veinticinco años, desde 1559 hasta 1583, entre Antonio Agustín, el gran jurista y arzobispo de Tarragona, y Fulvio Orsini, bibliotecario romano de la familia Farnese[26]. Mucho antes de que los modos de representar tales símbolos se codificaran en diccionarios iconográficos en el siglo XVII, su significado e importancia habían sido descubiertos por hombres como ellos.

Y, sin embargo, paradójicamente, los métodos con los que se lograron estos resultados llevaron a que, a manos de los más sabios numismáticos, perdiera importancia el aspecto y, en ocasiones, incluso la existencia de la imagen, porque, en casi todos los casos, las identificaciones se hacían a partir de los textos escritos o de las inscripciones encontradas en el reverso de las monedas. Costantino Landi proporciona el ejemplo más notable de esta actitud, ya que se trata de un erudito, de la misma generación de Vico, Du Choul y Erizzo, que, en un libro publicado en 1560, ofrece, sin ilustraciones de ningún tipo, sus explicaciones sobre el simbolismo de las monedas romanas. El mismo Agustín, cuyos eruditos y animados diálogos sobre medallas antiguas aparecieron por vez primera en 1590 y que muy pronto hizo accesibles (en numerosas ediciones y traducciones) las investigaciones de todos sus predecesores, se interesaba mucho menos por la imagen que por el texto. Es cierto que también insistía en el valor de buscar inspiración en los retratos de hombres virtuosos o incluso en el interés de examinar los rasgos faciales del infame Nerón o de una criatura tan extraña como el cocodrilo. Llegó además a manifestar cierto conocimiento de las diferencias en calidad artística de las medallas que examinaba, y constató que en ellas estaban representadas, en gran número, estatuas importantes, todavía conservadas, así como otros monumentos. Pero cuando proclamó que debía confiarse más en medallas e inscripciones que en libros, no se refería a información histórica descono-

cida que sólo podía obtenerse recurriendo a esas fuentes, sino simplemente a cuestiones de ortografía y escritura [27].

Al volver la vista atrás sobre cuestiones de esta índole casi un siglo después, el viajero y anticuario francés Jacob Spon, hombre muy sensible a la belleza de la naturaleza, así como al arte y sus estilos cambiantes, hizo esencialmente, sin embargo, las mismas reflexiones. Al defender su trabajo contra quienes objetaban que no tenía sentido buscar información sobre la historia antigua en trozos de mármol o piedras medio borradas cuando eso mismo se podía hacer de manera mucho más cómoda estudiando los libros que se tenían en casa, argumentó que los grandes eruditos del siglo XVI no habían brillado en sus disciplinas recurriendo únicamente a los libros, sino utilizando inscripciones, medallas, manuscritos, «les Grâvures antiques, et enfin tous les Moyens dont l'Antiquité s'est servy pour faire connoître son Histoire à la Posterité» [28]. Esto parece notable, pero, en realidad, Spon pensaba sólo en lograr la exactitud textual.

El atractivo magnético y potencialmente corruptor de la erudición pura sofocó cada vez más las reivindicaciones ambiciosas e imaginativas que seguían haciéndose sobre la importancia de las monedas para el historiador. En cuestiones relativas a la transmisión de un texto antiguo, el erudito estaba dispuesto a reconocer que podía haber diferencias importantes entre lo que se veía en una moneda procedente de la antigüedad y lo que se hallaba en manuscritos y en libros impresos más de mil años después. Pero raras veces estaban dispuestos a aventurarse más allá. Porque ahora vemos que la tremenda dificultad con que se enfrentaban los estudiosos de los siglos XVI y XVII era que no estaban en condiciones de aceptar que la historia ofrecida por los escritores y por los autores de las medallas pudieran ser diferentes e, incluso, incompatibles. Pese a las reservas que esos estudiosos puedan haber mencionado en las introducciones a sus tratados, cuando llegaban a la parte principal de sus obras aceptaban como sacrosanta la autoridad de los historiadores antiguos. Por otra parte, también era cierto que las pruebas aportadas por las monedas, fuentes primarias, no podían rechazarse. De algún modo había que reconciliar ambas cosas, porque (como se verá con claridad más adelante) nadie entendía que una o las dos pudieran ser falsas o que ambas —debido a que estaban al servicio de fines muy distintos— trataran de llamar la atención sobre cosas completamente diferentes [29].

Y así las imágenes mismas se fueron utilizando cada vez menos como prueba que permitiera poner en tela de juicio, o confirmar o incluso modificar, aquellas formas más habituales de historia transmitidas en los libros: en el mejor de los casos sólo servían de complemento o como ayuda para resolver algún problema secundario. Así se nos informa, por ejemplo, de que si Virgilio Polidoro, que más adelante se convertiría en historiador de Inglaterra, se hubiera molestado en examinar monedas romanas, no hubiera tenido que confesarse, en su libro enormemente popular *De inventoribus rerum*, tan desconcertado sobre el número de ruedas de los carros antiguos [30]. Enea Vico, efectivamente, que llamó la atención sobre este punto, ofreció muchos ejemplos precisos (distinguiéndolos de simples alusiones generales) de las valiosas indicaciones que los historiadores podrían haber obtenido del estudio de las imágenes de las medallas. Pero raras veces se profundizaba en esas cuestiones, y aquellos anticuarios que no se limitaban a explicaciones abstrusas sobre el lenguaje del simbolismo, se ocupaban esencialmente de detalles relativos al vestido, las armas o las ceremonias, cuestiones de poco interés para los historiadores de la época (aunque, afortunadamente, fascinantes para los artistas, como pone de manifiesto el excepcional ejemplo de Rubens). Las disputas, aunque abundaban, parecían, a quienes no participaban directamente en ellas, triviales y pedantes, completamente desprovistas de contenido intelectual.

Sin embargo, las monedas —y los monumentos de todas clases— seguían teniendo preeminencia por la confirmación que ofrecían de que el pasado recogido en los libros había existido realmente y no era una simple serie de ficciones sobre las que se peleaban historiadores partidistas. En palabras de Charles Patin (en una obra publicada en 1665, dos años antes de que tuviera que huir al extranjero, al ser condenado a galeras por traficar en libros subversivos): «puede decirse que sin medallas la historia quedaría huérfana de pruebas y muchas personas la considerarían o bien resultado de las intensas emociones de historiadores que escribían sobre lo que había sucedido en su época o simple descripción de documentos antiguos que podrían ser falsos o partidistas»[31]. Y, sin embargo, a quienes planteaban cuestiones históricas de mayor amplitud les parecía cada vez menos sólida la información ofrecida por monedas y medallas.

De hecho, hacia el decenio de 1680 aparecieron, en diferentes partes de Europa, indicaciones cada vez más numerosas de que —por lo que al historiador se refería— no todo estaba en orden. Creció el escepticismo no tanto sobre la importancia de las monedas mismas como por la insatisfacción que provocaba el modo en que se las había interpretado hasta el momento. No se trataba de la preocupación por errores ridículos, sino de cosas más graves. Ezekiel Spanheim (figura 10), el más grande de los numismáticos alemanes, pero también sutil observador de la escena europea de su tiempo y diplomático que, como representante del elector de Brandenburgo, pasaría los últimos años de su vida en Londres y sería enterrado en la abadía de Westminster, fue quien mejor formuló el problema. Existen, advirtió en 1683, estudiosos de las medallas que les consagran todo su tiempo y sus recursos[32], pero ignoran casi todo lo demás, por lo que no saben siquiera qué utilidad puedan tener sus investigaciones.

En cuanto a mí, siempre he creído tan peligroso y reprensible consagrarse únicamente a las medallas como despreciarlas: la primera actitud es consecuencia de la falta de sentido común; la segunda de la pura ignorancia o de un prejuicio ridículo. Digamos con toda claridad que hasta ahora los críticos más importantes y más sabios no han prestado ninguna atención a las medallas, mientras que la mayoría de los anticuarios y coleccionistas de medallas no han sido eruditos: los primeros por falta de oportunidad, por no valorar todos los beneficios que pueden seguirse de este estudio o, a la larga, por falta de tiempo; los segundos, por el contrario, debido a que se dan por satisfechos al hacer de su trabajo una profesión o una empresa comercial. Excluyo, como es lógico, a Antonio Agustín y a Fulvio Orsini de esas categorías, pero a muy pocos más.

Spanheim tenía razón al subrayar que las grandes esperanzas cifradas en el estudio de las monedas, cuando se inició, más de un siglo antes, no se habían visto cumplidas al convertirse ese estudio en un fin en sí mismo, divorciado de intereses históricos más amplios; y si bien (como tendremos ocasión de ver) el desciframiento del significado de los reversos se llevó a cabo de manera muy brillante (aunque también se dijeran algunas cosas absurdas), nadie planteó de manera explícita la pregunta fundamental sobre la finalidad perseguida con tales imágenes[33]. Y, finalmente, si bien es cierto que con frecuencia se admiró mucho la belleza del diseño de las medallas, al fin y a la postre lo que resultaba útil para el historiador no era el arte sino la inscripción. El numismático francés Louis Jobert (admirador entusiasta de Spanheim), adaptando una fórmula que se aplicaba a menudo a los emblemas, escribió, a finales del siglo XVII, en un tratado muchas veces traducido, que «Ainsi l'on doit regarder la légende comme l'âme de la médaille, et les figures comme le corps»[34], lo que, en la práctica, se venía aceptando desde el primer momento. En sus influyentes reivindicaciones a favor del estudio de las monedas algunos años más tarde,

Joseph Addison tenía razón al afirmar que constituían «algo semejante a la impresión» antes de que se inventara este arte. Gracias a la numismática, Monsieur Vaillant «ha desenredado una historia que, anteriormente, estaba perdida para el mundo y, merced a una reducida colección de medallas, nos ha proporcionado una crónica de los reyes de Siria...»[35] porque, como todos los numismáticos, Vaillant se había apoyado en las inscripciones más que en las imágenes para sus notables investigaciones históricas. Las medallas tenían valor sobre todo como texto, texto que podía ser más fiable que las historias conservadas, pero texto, al fin y al cabo. Debido a esta razón los estudios numismáticos no desempeñan en este libro un papel tan destacado como podría esperarse.

10. Ezekiel Spanheim, *Dissertationes de praestantia, et usu numismatum Antiquorum*, Londres, 1706: retrato de Spanheim.

Es difícil, sin embargo, exagerar su importancia indirecta. Gracias al estudio de las monedas, los anticuarios e historiadores se familiarizaron por vez primera con la idea de que las fuentes figurativas les permitirían establecer un estrecho y estimulante contacto con aspectos del pasado inaccesibles, al parecer, por cualquier otro camino. De ordinario aprendieron por medio del estudio de las monedas a investigar el significado de las esculturas de mármol y de muchos otros documentos visuales cuyo desciframiento resultaba muchísimo más complicado debido a la frecuente ausencia de inscripciones. La investigación numismática era además inseparable de la búsqueda de fuentes completamente distintas, no menos atractivas para eruditos y diletantes, y sus métodos proporcionan orientación útil sobre la mejor manera de estudiar este campo más amplio, porque, incluso el más somero examen de la amplísima documentación (y material ilustrativo) inspirada por monedas y medallas, pone de manifiesto que los libros sobre el tema tienden a dividirse, por una parte, en antologías y retratos y, por otra, en tratados que se ocupan sobre todo de la información religiosa, histórica, alegórica y topográfica que puede deducirse de los reversos. No es impropio, por consiguiente, adoptar este principio para acercarse al material figurativo accesible a los historiadores de los siglos XVI y XVII.

# 2

# *Retratos del pasado*

## I. *Antologías de medallas auténticas y apócrifas*

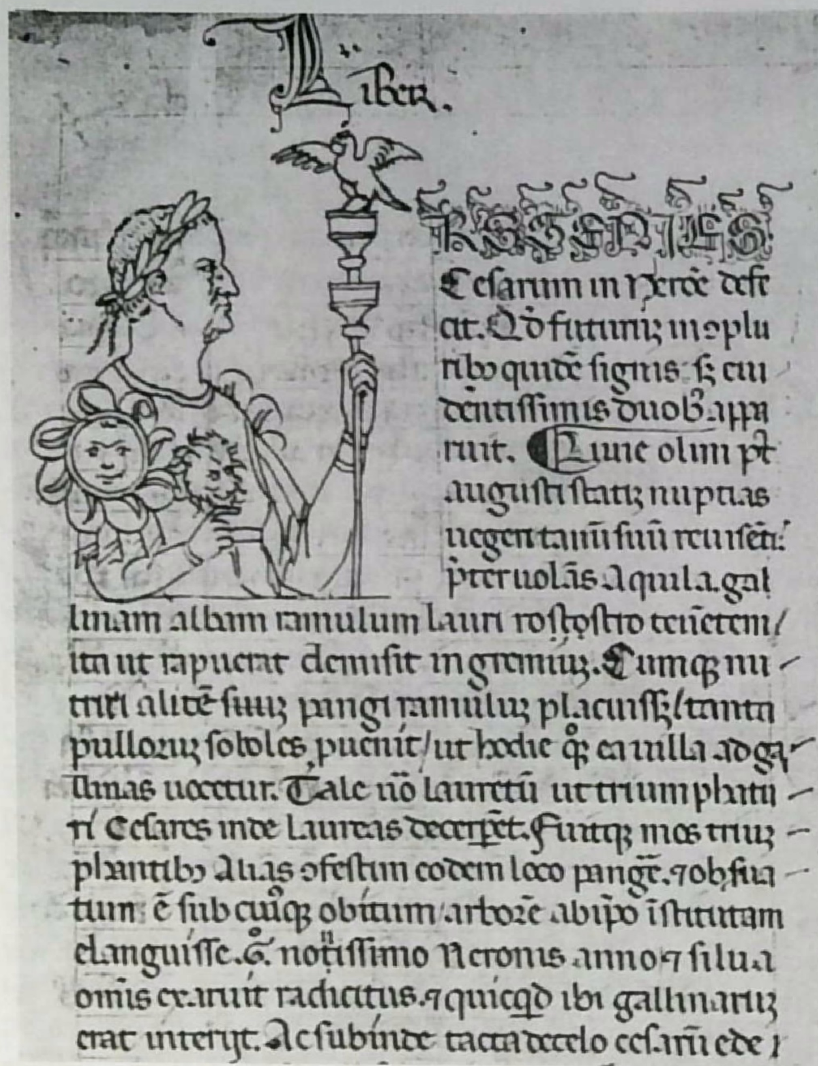
Durante muchos siglos el retrato fue, con diferencia, la prueba de carácter figurativo más importante acerca del pasado (y con frecuencia la única) que, de manera habitual, resultaba accesible a los lectores —y a los autores— de obras históricas. En la antigüedad, los historiadores, cuando trataban de describir a personajes importantes que habían vivido en épocas anteriores, hacían alguna que otra vez referencia a las pruebas aportadas por las estatuas [1]; pero durante la baja Edad Media, cuando el interés por la reconstrucción del mundo antiguo se hizo por vez primera continuo y organizado, monedas y medallas se convirtieron, lógicamente, en una fuente de información extraordinariamente rica —y (según se creía) auténtica— sobre los rasgos de los emperadores y otros personajes que, gracias a la documentación escrita, ya resultaban familiares. Incluso antes de que el ejemplo de Petrarca hubiera empezado a estimular el entusiasmo y la investigación, las monedas romanas se habían utilizado como fuentes para adornar y, en consecuencia, para la interpretación imaginativa de obras históricas. Hacia 1320, el clérigo veronés Giovanni Mansionario ilustró su *Historia Imperialis* con retratos de los emperadores romanos [2]. Sólo ha llegado hasta nosotros la última parte de su manuscrito, pero nos basta para ver que, aunque la identificación de las monedas de los siglos III y IV presentaría ulteriormente dificultades a muchas generaciones de numismáticos, Mansionario se esforzó por utilizar las fuentes más fidedignas disponibles (figura 11), pero, como es lógico, no siempre con éxito y, además de cometer algunos errores, con frecuencia no tuvo inconveniente en cambiar un emperador por otro al encontrarse, probablemente, con la imposibilidad de conseguir la moneda que necesitaba. Los pintores y escultores que reprodujeron las cabezas de los césares a una escala mucho mayor durante los siglos XIV y XV se sirvieron de la obra de Mansionario, y también, probablemente, de las de otros autores.

Tales obras tenían básicamente una finalidad evocativa, y los dibujos, conservados en Fermo, de un artista desconocido que, según se cree, datan aproximadamente de 1350, proporcionan un ejemplo sumamente interesante de la representación figurativa del pasado [3]. Se hicieron para ilustrar un manuscrito de las *Vidas de los doce césares*, de Suetonio y, al parecer, constituyen el primer ejemplo del que se tiene constancia de la utilización de material auténtico para ese fin; pero, si bien las cabezas se copiaron de las medallas pertinentes con mucho cuidado (y un grado notable de exactitud), ello no resulta evidente a primera vista debido a que se representa a los emperadores de medio cuerpo y se les añaden atributos (figura 12) que no siempre proceden de monedas conservadas, sino que se eligen porque responden a la información disponible en fuentes escritas. Ya veremos






11a y b. Giovanni Mansionario, *Historia Imperialis*, c. 1320: cabeza del emperador Aurelio (270-5) copiada de una moneda.






12a y b. Suetonio, *De Vita Caesarum*, c. 1350: "retrato" de medio cuerpo del emperador Galba, adaptado de una moneda.

cómo, cuando monedas y medallas adquieren mayor prestigio, este proceso se invierte de ordinario, de manera que retratos procedentes de las fuentes más diversas (incluida la imaginación) reciben el formato de medalla como sugerencia de autenticidad.

Más adelante llegó a ser habitual decorar manuscritos de Suetonio (y a veces de otros escritores de la antigüedad) con ilustraciones procedentes de monedas. Bartolomeo Sanvito, copista paduano (y amigo de Bembo), realizó una excelente versión en el decenio de 1470 (figura 13)[4]; y aunque para entonces abundaban —y estaban de moda— las colecciones de medallas, no siempre era posible encontrar retratos fieles de hombres famo-

sos, y esta escasez de verdaderos originales desembocó en un amplio surtido de lo que cabría describir como falsificaciones imaginativas. Para nosotros su importancia estriba, en parte, en lo que nos dicen sobre el interés (o más bien el desinterés) de los coleccionistas, artistas y eruditos del Renacimiento por la representación del carácter mediante la fisonomía. Sólo mucho más tarde se convirtió en pasatiempo popular interpretar los retratos históricos a la luz de las descripciones escritas: en el siglo XVII, por ejemplo, un viajero inglés, hallándose en Roma ante un grupo escultórico en mármol (de evidente mala calidad), escribió que, según se creía, representaba a la nodriza de Nerón con el futuro emperador y que a éste, «pese a su corta edad, se le retrataba con aspecto más bien feroz» [5]. Sin embargo, cuando los artistas empezaron a retratar al joven Caracalla —recurriendo a su propia imaginación, sin base en modelos antiguos— presentaban a muchachos de los que sólo cabía pensar que eran jóvenes encantadores [6]. De hecho, la idea de que el verdadero carácter de un hombre se refleja en sus facciones ya quedó firmemente establecida en la antigüedad, pero descubriremos que, hasta bien avanzado el siglo XVI, desempeñó un papel muy secundario en los debates sobre el retrato.

Pese a los ejemplos que ya se han examinado, y otros muchos que se han omitido, hasta 1517 no se publicó la primera gran colección de "imágenes de personas ilustres", ostensiblemente basada en medallas antiguas [7]. El principal compilador y erudito responsable de este libro elegantemente diseñado fue, casi con toda seguridad, Andrea Fulvio, conocido sobre todo por su colaboración con Rafael en el estudio de las antigüedades romanas. La obra reunía en total más de doscientos retratos que abarcaban desde la época de Alejandro Magno (cuyo retrato, sin embargo, iba precedido por el de Jano, la deidad romana con dos rostros), hasta la de Conrado, el emperador del Sacro Imperio que gobernó entre los años 911 y 918.

La gran mayoría de los retratos era de emperadores romanos y (en el caso del Alto Imperio) de sus esposas y de otros miembros de sus familias. Figuraban además otros personajes eminentes, como Cicerón, y se hacían notar algunas omisiones muy extrañas, entre ellas la de Carlomagno, pese a que pocos años antes de la publicación del libro se había hecho en medalla un convincente retrato suyo [8]. Estos toques de arbitrariedad crean la impresión (y quizá fuese ése su propósito) de que Fulvio decidió ilustrar sólo aquellas figuras históricas de quienes poseía un retrato auténtico. Esta impresión se ve reforzada por la utilización de un recurso que (como hemos visto) imitaron más adelante otros escritores. De cuando en cuando se deja un espacio en blanco debajo de la descripción de algún personaje (como Cosucia, la primera esposa de Julio César), dando a entender que no se ha encontrado ningún retrato auténtico. En otros sitios se reproduce una imagen, la de Antonia Augusta, por ejemplo, madre del emperador Claudio (figura 14), aunque en el espacio disponible en el texto nada se escriba acerca de ella, como si se hubiera utilizado el retrato porque la moneda era a todas luces auténtica, pero la figura representada careciese de interés para la historia. En realidad muchas de las medallas —como la de Cicerón— eran pura invención, y el número de creaciones fantásticas crece de manera espectacular en la última parte del libro, consagrada al periodo que sigue a la caída del Imperio romano de Occidente. Fulvio, sin embargo, había dado a conocer con aquel libro la primera colección prácticamente completa (y en apariencia plausible) de retratos de gobernantes con cuyos éxitos estaban familiarizadas todas las personas educadas, y su libro fue muy plagiado e imitado, pese a que los rasgos de las personas en él retratadas carecían casi siempre de carácter y eran en ocasiones prácticamente irreconocibles.

La más famosa (o notoria) de esas compilaciones se ha mencionado ya: el *Promptuaire de médailles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde, avec*

VITELLIVS

VITELLII · IMP · VITA ·



ITELLIO
RVM ORI
GINEM
ALII ALI
AM ET
QVIDEM DIVERSIS
simam tradunt partim ueterem & nobilem partim uero
nouam & obscuram atq; & sordidam. Quod ego per adu
latores obtrectatoresq; Imperatoris Vitellij euenisse opi
narer: nisi aliquanto prius de familiae conditione uaria
tum esset. Extatq; elogij ad Q. Vitellium Diui Aug. Quae
storem libellus: quo continetur Vitellios Fauno Aborigi
num Rege & Vitellia quae multis locis pro numine cole
retur ortos toto Latio imperasse. Horum residuam stirpe
ex Sabinis transisse Romam: atq; inter patricios allectam.
Indicia stirpis mansisse diu viam Vitelliam ab Ianiculo
ad mare usq. Item coloniam eiusdem nominis: quam Gen
tili copia aduersus Equiculos tutandam olim depoposcisset.
Tempore deinde Samnitici belli, praesidio in Apuliam mis
so: quosdam ex Vitellijs subsedisse Nuceriae: eorumq; pro
geniem longo post interuallo repetisse urbem atq; ordinē
Senatorium. Contra plures autorem generis libertinū
prodiderunt. Cassius Seuerus nec minus alij eundem

Vitellia numen

Vitellia via

Gentilis copia

Cassius Seuerus

13. Suetonio, *De Vita Caesarum*, *c.* 1470, Ms. obra de Bartolomeo Sanvito: emperador Vitelio.




14. Andrea Fulvio, *Illustrium Imagines*, Roma, 1517: Antonia Augusta.

*une briève description de leurs vies et faicts, recueillie des bons auteurs*, publicada por vez primera en francés, latín e italiano en la ciudad de Lyon en 1553 [9], colección más extensa aún que la de *Illustrium Imagines*, de Fulvio, porque Adán era el primer personaje retratado (figura 15) y el último Enrique II, rey de Francia, todavía vivo; y entre los muchos cientos de personajes representados figuraban no sólo gobernantes, sino también artistas (como Rafael y Miguel Angel), filósofos (como Diógenes y Marsilio Ficino) al igual que Noé, Jesucristo, Judas Iscariote y Mahoma. En su dedicatoria al lector, Rouillé explicaba que había buscado el mejor asesoramiento posible y que se había tomado grandes molestias para conseguir imágenes auténticas, de manera que, si eran varias las medallas conservadas del mismo emperador, elegía la más parecida. Retratos tan poco convincentes como algunos de los que incluye Rouillé en su obra ya se habían publicado otras veces, pero los suyos se distinguen de los precedentes medievales por el intento de señalar variaciones en vestido y gesto entre distintos personajes y periodos, a diferencia de algunas publicaciones alemanas de los últimos años del siglo XV en las que se repiten vestidos de la época incluso en el caso de los emperadores romanos [10].

Rouillé, de todos modos, reconocía que, al llegar a Adán, Abraham y los patriarcas, había tenido que apoyarse en las fuentes escritas y recurrir después a la imaginación creativa, de la misma manera que Fidias había tratado de inspirarse en Homero para adivinar la forma del "Júpiter invisible". Pero aunque muchas de las medallas reproducidas fuesen pura invención (como se comprobó muy pronto) [11], incluso algunas de las celebridades

DELLE MEDAGLIE. 5






INSEGNACI la ſacra ſcrittura, come Dio nel principio creò il cielo & la terra, & dipoi, nel ſeſto dì, formato l'huomo (cioè Adamo & Eua) à la imagine, & ſimilitudine ſua, & collocatolo nel paradiſo terreſtre, lo prohibi con minacci della morte, dal mangiar del frutto dell'albero della ſcienza del bene & del male: & come poi ingannata dal ſerpente la prima donna Eua, ne mangiò & induſſe il marito à mangiarne contro al diuin precetto: & che ſubito caſcati ſotto il giogo del peccato & della morte, furno diſcacciati di quel paradiſo ſempre virente, & che tutto ſpontanamẽte produce, nella terra maladetta, doue in fatiche, & ſudori infiniti tiraſſino lor vita: & che Adã eſercitò la terra, & cognobbe ſua cõſorte Eua, che gli partorì Caino, & appreſſo, Abello, poi da Caino per inuidia vcciſo. Vedi nel Gen. cap. 1. 2. 3. & 4. & Ioſef. lib. 1. cap. 1. 2. 3. & 4.

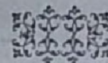
ADAM, d'anni 130. generò Seth, dalqual tirorno l'origine i ſanti padri. Seth ſendo d'anni 105. generò Enos, che cominciò à inuocare il nome di Dio. Enos, d'anni 90. generò Cainam, qual d'anni 70. generò Malaleel: & queſto d'anni 65. generò Iared: qual d'anni 162. generò Enoch. Enoch d'anni 65. generò Mathuſalem. Enoch, viſſuto anni 365. fù tolto via da Dio, ne piu apparue. Mathuſalẽ, dopo anni 187. generò Lamech: & Lamech d'anni 182. generò Noe, & Noe d'anni 500. generò Sem, Cham & Iafet, anni 100. prima che veniſſi il diluuio. Perche Noe haueua anni 600. al tempo del diluuio. Gen. cap. 5. & 7.

DELLE MEDAGLIE. 9




EL SIGNOR noſtro IESV Chriſto, vero Dio, & vero huomo, nato di vergine, fatto ſotto la legge, per ricomperare quegli che erano ſotto la legge, patì & morì in Croce per la noſtra ſalute & vita, l'anno della ſua età 33. & del mondo 3994. & dell'Imperio di Tiberio, 18. Dopo tre dì, riſuſcitò da morte: acciò quello che morendo haueua deſtrutta la noſtra morte: reſurgẽdo anchora, reparaſsi la noſtra reſurrettione. Imperò che el morì per i peccati noſtri: & riſuſcitò per la noſtra iuſtificatione, acciò che morti à i peccati, viuiamo alla iuſtitia, faccendo certa la noſtra vocatione per l'opere buone. Il quadrageſimo dì della ſua morte, montò in Cielo, & il quinquageſimo, mãdò lo Spirito Sãto, come à i ſuoi haueua promeſſo, & ha à venire à giudicare i viui, & i morti nel fine de ſecoli, & beati quei ſerui, i quali venendo trouerrà vigilanti & parati. Gl'euangeli, l'epiſtole, di ſan Paulo, Pietro, Giouãni, Iacopo, ci metteno innanzi à gl'occhi tutte queſte coſe, la vita di Chriſto, la morte, l'aſcenſione, la miſsione dello Spirito ſanto, il bruciamento & incendio del mondo, l'vltimo giudicio anchora di eſſo Chriſto, & la vita eterna, & el ſupplicio eterno.

AA 5



15. Guillaume Rouillé, *Prontuario de le Medaglie*, 2.ª edición, Lyon, 1577: "retratos" de Adán y Eva.



16. Guillaume Rouillé, *Prontuario de le Medaglie*, 2.ª edición, Lyon, 1577: "retrato" de Jesucristo.

17. *Solidus* del emperador bizantino Justiniano II (685-95), con cabeza de Jesucristo como anverso (Oxford, Ashmolean Museum).

más improbables, cuyos rasgos recogió el *Promptuaire* y también otras publicaciones similares, podían reivindicar cierto grado de respetabilidad que quizá no adviertan quienes las contemplen en la actualidad. Así por ejemplo, cosa que también se descubrió muy pronto, la cabeza de Cristo había aparecido por vez primera en monedas bizantinas del siglo VII y siguió haciéndolo hasta cinco años antes de la caídá del Imperio de Oriente (figuras 16 y 17) [12]. Du Choul obtuvo una de ellas en Constantinopla (de unas características bastante diferentes a las de la moneda de Rouillé) "par le moyen dung mien amy" [13], y es muy posible que ambos se engañaran sobre su antigüedad y que, por consiguiente, considerasen auténticos los retratos. No tiene apenas nada de sorprendente que se creyera que medallones helenísticos con la cabeza de Homero fuesen contemporáneos del poeta;

y, si bien los numismáticos del siglo XVI reconocían que las monedas con retratos de romanos eminentes anteriores a Julio César sólo podían haberse acuñado póstumamente, no era del todo descabellado que pudieran haberse copiado de los retratos ancestrales en cera que, según era sabido, atesoraban las familias romanas [14]. En el caso de personajes modernos, Rouillé pudo con frecuencia utilizar auténticos retratos dibujados del natural por Georges Reverdy y Corneille de La Haye que él se ocupó luego de imprimir en forma de medallas [15]. De manera que, pese a las numerosas dudas sobre la autenticidad de los modelos utilizados para el *Promptuaire*, Rouillé fue un destacado pionero en la publicación de retratos. Se apoyaba en pruebas de diferentes clases e incluyó en su obra un repertorio de personajes más atrevido de lo habitual en la época: aún no había aparecido impresa la gran colección de retratos pintados de Paolo Giovio (que se analizará más adelante en este capítulo), e incluso las colecciones que se limitaban a reproducirla eran relativamente inaccesibles.

La fórmula de Rouillé, de publicar copias de monedas y medallas genuinas —o, en ocasiones, imágenes de medallas apócrifas— a fin de crear una ilusión de autenticidad, tuvo mucho éxito y fue imitada en muchos de los incontables volúmenes, dedicados a retratos históricos acompañados de textos de diversas extensiones, aparecidos en toda Europa durante los siglos XVI y XVII. Muchos de ellos se ocupaban únicamente de los gobernantes y sus familiares más próximos, aunque también se prepararon colecciones de guerreros, dirigentes eclesiásticos, reformadores, escritores y otros grupos de personas célebres. La razón de ser de la mayor parte de esas publicaciones profusamente ilustradas era similar a la que también se invocaba por entonces para la mayoría de los libros históricos convencionales: los rasgos, al igual que las acciones de los grandes hombres, podían servir de inspiración para las generaciones futuras [16]. En ese sentido, un retrato era un hecho tan histórico como la descripción de una victoria militar. Ninguno de los compiladores de estos libros parecen haberse planteado que pudiera ser nocivo para la posteridad conservar el semblante de un hombre tan perverso como Nerón, «detestable, pernicieux à la republique, et flambeau et perdition des hommes» [17]. En cualquier caso, el deseo natural de poseer una colección completa de retratos —quizá también cierta fascinación ante la maldad— habrían bastado para que se hiciera caso omiso de tales protestas. Se inmortalizó del mismo modo, por tanto, a buenos y malos en innumerables ilustraciones cuya calidad dependía más del talento del grabador que de la moralidad de la persona. Además, Enea Vico había señalado (correctamente) que las monedas de Nerón figuraban entre las más hermosas de todas las acuñadas durante el Imperio romano [18].

La impresión de que para los retratos recogidos en las antologías ilustradas se habían utilizado como fuente medallas concretas no siempre se transmitía con tanta fuerza como en el caso del *Promptuaire* de Rouillé. Un perfil, o a veces una cabeza en posición frontal, rodeados de un borde circular, podían bastar para que la alusión fuese suficientemente clara, y con frecuencia los retratos se disponían de este modo incluso cuando no se planteaba en absoluto la existencia previa de una medalla auténtica. Ajustarse estrictamente al modelo de medalla era muy frecuente en Italia, como se comprueba al comparar dos manuales históricos —ilustrados con retratos de todos los grandes hombres (y también en muchos casos de las mujeres) de la historia, desde Adán hasta la época del autor— que siguieron siendo muy buscados a lo largo de gran parte del siglo XVII y aún después. Los dos fueron obra de jesuitas. Si bien el prolífico Orazio Torsellino —que enseñó durante muchos años en el Collegio Romano— murió en 1598, las ediciones póstumas de su *Ristretto dell'historie del mondo*, que apareció por vez primera aquel año, continuaron publicándose en versiones constantemente actualizadas. En una de ellas, que apareció en Roma

Del P. Torsell. lib. 1. 11



MOISE.

Moisè della Tribu di Leui quarto da Giacobbe nacque da 60. anni dopo la morte di Giosefo, in tempo opportunissimo per gl'Israeliti, raccolto, e nutricato dalla figliuola di Faraone, fù ammaestrato nelle scienze degli Egittij. egli era ottogenario, quando per diuino istinto, tolto in sua compagnia il fratello Aron, si pose à trar fuori la sua gente da quella intolerabil seruitù: e finalmente carica delle spoglie di quel Regno, liberolla; intorno all'anno dall'vniuersal diluuio 800. indi introdusse le solenni feste degli azimi, e del passaggio, che si disse Pasqua, in lieta memoria della ricuperata libertà. furono all'hora gli Ebrei annouerati, che arriuarono à seicentomila senza le donne, e'fanciulli, & altri men'atti all'vso dell'armi. tutti seguirono Moise fot-

L'anno del mõdo 2400.

Exod. 1. Gios. li. 2.

Exod. 12. Gios. lì. 3.

A 6 to

18. Padre Torsellino, *Ristretto dell'historie del mondo*, Roma, 1634: Moisés.




19. [Jean de Bussières], *Flosculi historici delibati*, Colonia, 1656: Moisés y otras figuras del Antiguo Testamento y de la historia y el mito antiguos.

en 1634, se explicaba al "prudente lector" que encontraría en sus páginas «las efigies de los hombres más grandes que había producido la generosidad de los siglos» [19]. Entre las imágenes presentes figuraban las de Abraham, Moisés, Sansón, Salomón, César, Bruto, Trajano, Dante y muchos más, dando siempre la sensación de que los retratos se habían copiado, o, al menos, habían sido adaptados, de monedas antiguas (figura 18), lo que en algunos casos (el de Nerón, por ejemplo) era totalmente cierto. Por otra parte, una edición —publicada en Colonia veinte años después— de la obra de Jean de Bussières *Flosculi historici delibati* (que había aparecido por vez primera en Lyon en 1649) abarcaba un repertorio de "retratos" todavía más amplio, pero representaba a los protagonistas de la historia del mundo de manera mucho más exótica [20]. Es cierto que también aquí las cabezas se hallaban encerradas en un borde circular, pero, con la excepción de los romanos antiguos, no se intentaba hacer creer que procedieran de medallas, y los numismáticos habrían advertido de inmediato que incluso en el caso de los romanos faltaba a menudo el original (figura 19). Ninguno de los dos libros se destinaba a un mercado popular (el publicado en Colonia está escrito en latín), y el lector que se interesara por las facciones

de Moisés se habría sentido un tanto desconcertado al comparar los dos "retratos" a su alcance (figuras 18 y 19); pero tampoco los autores hacían el menor intento de explicar las fuentes utilizadas para éstas o para las demás imágenes de su antología.

Otros escritores, anteriores y posteriores, fueron más sinceros. Antoine du Verdier, por ejemplo, adoptó un formato que recordaba vagamente a una medalla, y que incluía inscripciones latinas elegantemente dibujadas, para los retratos incluidos en su *Prosographie ou description des personnes insignes* de 1573. Sin embargo, como hiciera antes Rouillé, dejó claro que no se habían tomado directamente del original, sino que él y sus colaboradores los habían dibujado de acuerdo con testimonios escritos. De hecho se habían elegido en parte porque no se encontraban en las colecciones de medallas ya publicadas, lo que no resulta muy sorprendente si se tiene en cuenta que, además de Marsilio Ficino y otros personajes convencionales, figuraban entre ellos el diablo, así como Adán y Eva, aunque no, como Verdier lamentaba, Mesalina y el papa Silvestre, retratos prometidos por el grabador pero todavía sin entregar [21].

Otros escritores se mostraban más exigentes —al menos en teoría—y explicaban que habían recurrido a «medallas diligentemente buscadas en las mejores colecciones del reino de Francia y en otros países» [22]; y en el siglo XVII nos tropezamos en ocasiones con editores de los historiadores clásicos que justifican con cierto detalle su utilización de determinadas medallas. En 1695 lo hicieron, por ejemplo, los Dacier, al analizar las bellas (pero muy poco convincentes) ilustraciones de su Plutarco; pero lo hicieron sobre todo por el ridículo en el que incurrieron al confundir la cabeza del perverso Cómodo con la del virtuoso Marco Aurelio al editar sus *Pensamientos*. «Ignoramos si eso es cierto y en realidad apenas nos preocupa», fanfarronearon. «Tan sólo nos sorprende que una persona tan sabia, que podría hacer cosas mejores, se divierta haciendo una crítica que, incluso aunque fuese cierta, sería indigna de él.» [23]

Que los Dacier sintieran la necesidad de quitar importancia a su desafortunado error es, por supuesto, bastante comprensible; pero sus comentarios eran inusuales. La mayoría de las personas educadas, y no únicamente los anticuarios, se esforzaban por mantener en público el convencionalismo de que era deseable reproducir retratos auténticos de los grandes hombres, por muy curiosos que fueran los medios que se emplearan en privado para obtenerlos o fabricarlos. Constantemente se plagiaban ilustraciones de publicaciones anteriores, adaptándolas para ponerlas al servicio de nuevos fines; muchas medallas se falsificaban y otras muchas se creaban para conmemorar a personajes que nunca se habían visto así honrados en su época. Sin embargo, es muy poco frecuente que se nos proporcione información de primera mano sobre tales procedimientos, lo que presta especial interés al testimonio del grabador flamenco Jacques de Bie, que, en 1636, publicó *La France métallique*, con retratos de todos los reyes de Francia, un libro que, como veremos, resultó ser de notable interés para los historiadores. De Bie era un ardiente admirador del "incomparable Goltzius", cuyas obras reeditó [24], y no se cansó de insistir en que se proponía seguir su ejemplo dejando espacios en blanco siempre que le hubiera sido imposible encontrar monedas auténticas, con el fin de no «insultar a los amantes del arte con la reproducción de imágenes frívolas y caprichosas» [25]. En un prólogo bastante enrevesado explicaba que, como en aquel momento los franceses eran capaces de rivalizar con los romanos en todos los terrenos, había concebido la idea de contar su historia mediante las imágenes encontradas en sus medallas (de una belleza sin parangón), «de la misma manera que los anticuarios se han ocupado de la historia de Roma». Añadía, sin embargo, que cuanto más se retrocedía en el tiempo, más difícil resultaba encontrar medallas auténticas, y que no se hallaba ninguna de fecha anterior al reinado de Carlomagno. Por ello decidió, con ayuda




20. Jacques de Bie, *La France métallique*, 1636: reversos de monedas supuestamente acuñadas por los primeros monarcas franceses (Faramundo y otros).

de amigos, dibujar reversos apropiados (de conformidad con el modelo antiguo) para las medallas imaginarias de los primeros doce reyes de Francia (figura 20). Al parecer no pensaba publicarlas, pese a lamentar de corazón que «tantas nobles acciones, descritas de diferentes maneras según el respeto a la propia conciencia o el deseo de halagar de los escritores, no hayan conseguido la sólida estabilidad del verdadero e incorruptible metal». Pero luego tuvo la inesperada buena suerte de conocer a Claude Frémy, «artesano excelente y modelador en cera», que, de manera completamente independiente, ya había hecho medallas con los retratos de esos primeros reyes de Francia, basándose en esculturas y sepulcros antiguos. Con el tiempo decidieron colaborar y el resultado de sus esfuerzos conjuntos se publicó en *La France métallique*. De Bie tuvo buen cuidado de subrayar que como estas medallas concretas no estaban a disposición del público, existía el riesgo de que la gente pensara que no se basaban en monedas originales, «aunque tal era el caso en su mayor parte» [26]; y además de dejar algunos espacios en blanco, también indicaba dónde se encontraban las medallas auténticas publicadas. Sin embargo, esta política de franqueza aparente al reconocer la fuente de sus modelos (pensada probablemente para reforzar la verosimilitud de otras mentiras, que pueden haber sido deliberadas o no) no logró aplacar

durante mucho tiempo a los eruditos mejor informados de la época, siendo duramente criticado por Peiresc, entre otros [27].

Cuando Charles Patin se trasladó a Alemania a finales del decenio de 1660, encontró en Ulm a un tal M. Schermeier, ocupado a la sazón en preparar una historia universal que había de ilustrarse con medallas; como no podía obtenerlas para todos los periodos de la historia, se proponía recurrir en gran medida al *Promptuaire* de Rouillé y a *La France métallique* de De Bie. «Hice uso de mi libertad de expresión como francés», nos informa Patin, «para decirle [a Schermeier] que la reputación de esos dos libros no era buena y que a los eruditos, y en especial a los coleccionistas, no les gustaban nada las muchas falsificaciones que contenían... Pareció sorprendido al oír tales noticias de dos libros que tenía en gran estima» [28].

## II. *La medalla como fuente para otras formas de retrato*

Las monedas y medallas antiguas podían utilizarse, como es natural, para fines más importantes que la ilustración de antologías de retratos o ediciones de textos clásicos. Al menos desde la mitad del siglo XV se venía reconociendo —quizá Flavio Biondo fuese el primero en hacerlo— que tales monedas, en las que siempre figuraba inscrito el nombre de la figura representada, eran indispensables para identificar las innumerables estatuas y los bustos de mármol o bronce que —más o menos intactos o como simples fragmentos— aún se conservaban [29]. Sería interesante saber cuándo los guías romanos iniciaron la costumbre (de la que sólo tenemos noticia mucho más tarde) de llevar encima monedas antiguas cuando recorrían, con algún visitante, las colecciones de bustos y estatuas sin rótulos explicativos que se podían ver en la ciudad [30]. Y, desde luego, resulta muy tentador sugerir que Jacopo Strada (de cuyos intereses numismáticos y publicaciones se ha hablado ya) fuese el primer erudito que hiciera amplio uso de sus conocimientos sobre monedas y medallas para, de manera sistemática, identificar y adquirir determinadas cabezas romanas, así como sus falsificaciones. Pero eso no está demostrado en absoluto, e incluso las posibles pruebas en favor de esa hipótesis son inadecuadas, si bien sabemos que Strada intervino a fondo en todas las etapas iniciales para formar la primera gran colección de retratos escultóricos que se reunió en la Europa del siglo XVI: los bustos y las estatuas que el duque Alberto V de Baviera adquirió en varias colecciones italianas a partir de 1566 para el Antiquarium, construido ex profeso en la Residenz de Munich, su capital. El Antiquarium ocupaba la planta baja de un edificio de dos pisos, el segundo dedicado a biblioteca, creando así una asociación entre lo escrito y lo visual de gran importancia para la cultura [31].

Strada fue el principal agente del duque para la búsqueda y compra de antigüedades, realizó los dibujos para el diseño de la magnífica sala que se utilizaría para exhibirlas y, casi sin duda alguna, se responsabilizó del plan para su distribución original [32]. Desde el primer momento los retratos desempeñaron un papel prominente, aunque no exclusivo [33], pero la colocación de las cabezas de los emperadores y sus familias en orden aproximadamente cronológico sobre una serie de bloques de mármol en los que se grabaron cuidadosamente sus nombres se hizo mucho después de que Strada hubiera dejado de estar a servicio del duque [34]. La inspiración para una distribución de este tipo venía, lógicamente, de los prototipos encontrados en los libros contemporáneos de medallas (el de Strada entre ellos, pero no únicamente el suyo); y una consecuencia que se sigue inevitablemente es que —como en las colecciones de monedas— era fundamental conseguir la serie más

completa posible de todos los retratos imperiales entre César y Graciano, que la cerraba. Desgraciadamente no está claro que el mismo Strada concibiera nada tan bien ordenado y, debido a que buena parte de los bustos que podían contemplarse en el Antiquarium cuando él estaba al frente (e incluso mucho después) han desaparecido desde entonces o carecen de identificación, es imposible precisar hasta qué punto se correspondían en realidad con los que figuran en las publicaciones de la época [35]. Pero sí se sabe que Strada participó muy de cerca en la restauración de las esculturas antes de su llegada a Munich [36], restauración que se llevó a cabo en Viena, donde conservaba su incomparable colección de dibujos de monedas romanas. Sin duda dispuso de oportunidades para dar a sus artesanos las instrucciones pertinentes con el fin de que realizaran en algún busto muy mutilado las discretas alteraciones que permitieran convertirlo en uno de los retratos todavía ausentes de la colección ducal. Fuera como fuese, lo cierto es que antes de que el siglo XVI tocara a su fin, tan sólo como huéspedes de los duques Wittelsbach de Baviera podían los amantes de la historia, y de la inspiración que se deriva de ella, ver un conjunto, completo en apariencia, de las cabezas en mármol de aquellos emperadores y de sus familias de quienes tanto habían leído en Suetonio, Tácito y otros autores. La ordenación, al parecer, era todavía muy caprichosa [37], pero el efecto debía de ser abrumadoramente evocador. Bajo una bóveda lujosamente decorada al estilo italiano, los bustos, colocados sobre altos pedestales, se enfrentaban a ambos lados de la sala (figura 21) [38]. Sus elegantes vestiduras estaban esculpidas en mármoles de colores y en grupos simétricamente distribuidos entre las nervaduras de las largas paredes mediante la colocación de los bustos en nichos y sobre basas situadas a diferentes niveles (figura 22). En estas basas había inscripciones, en caracteres romanos, que permitían al visitante identificar las facciones de Julio César y Calígula, Trajano y Juliano el Apóstata. En ningún lugar —con la excepción de Roma (y quizá tampoco allí)— se presentaba el Imperio en términos visuales tan poderosos, y este logro sólo pudo conseguirse mediante un cuidadoso estudio numismático.

Entre las relaciones que Strada estableció en Italia se contaba la del círculo de Fulvio Orsini, el erudito responsable del primer intento serio de preparar un importante repertorio de retratos antiguos, basado, aunque no de manera exclusiva, en monedas [39]. Orsini nació en Roma en 1529, hijo ilegítimo de un miembro de la noble y poderosa familia Orsini, y pasó buena parte de su vida en la casa del cardenal Farnesio, el mecenas más cultivado de Roma durante los años centrales del siglo XVI. Orsini desempeñó misiones diplomáticas y actuó también como uno de los consejeros artísticos del cardenal, pero se le recuerda sobre todo como gran coleccionista de antigüedades de todas clases (poseía 900 gemas talladas, 58 bustos de mármol y bajorrelieves y 2.500 monedas y medallas) [40] y de libros (su biblioteca se consideraba mejor que la del Vaticano) [41], y por el uso que hizo de todo ello. Orsini estaba en contacto con muchos de los eruditos más notables de Europa, pero, siendo él mismo un gran erudito, se mostraba reacio a dar publicidad a sus investigaciones. Sin embargo, en sus *Imagines et Elogia Virorum Illustrium*, que apareció por vez primera en 1570, y después en otras ediciones corregidas, tanto antes como después de su muerte, llevó a cabo un estudio de los retratos antiguos mucho más sistemático que todos los realizados hasta entonces.

Las ilustraciones de este libro sobresalen, entre la mayoría de las que aparecen en la documentación pertinente del siglo XVI, por su total inmediatez. Después de hojear tantas publicaciones en las que monedas completas sin el menor defecto aparecen en una nítida distribución simétrica y rodeadas de marcos con frontón, decorados con cintas planas y figuras alegóricas, grifones o guirnaldas, los coleccionistas deben de haberse quedado consternados ante la simplicidad brutal de muchas de las ilustraciones de Orsini: un herma

21. Munich, Antiquarium.

CONSTANTIA
FINIS ET
CONSVMATIO
VIRTVTVM
LEX
OMNIVM
ARTIVM
IPSA
VERITAS
M. AVRELI-
VS ANTONINVS IMP.
CAESAR.
M. AELIVS AVRE-
LIVS COMODVS
IMP. CAESAR.
ANNIVS VERVS
MARCI AVRELII
ANTONINI PATER
P. AELIVS PERTI-
NAX HELVII F.
IMP. CAESAR.



22. Munich, Antiquarium.

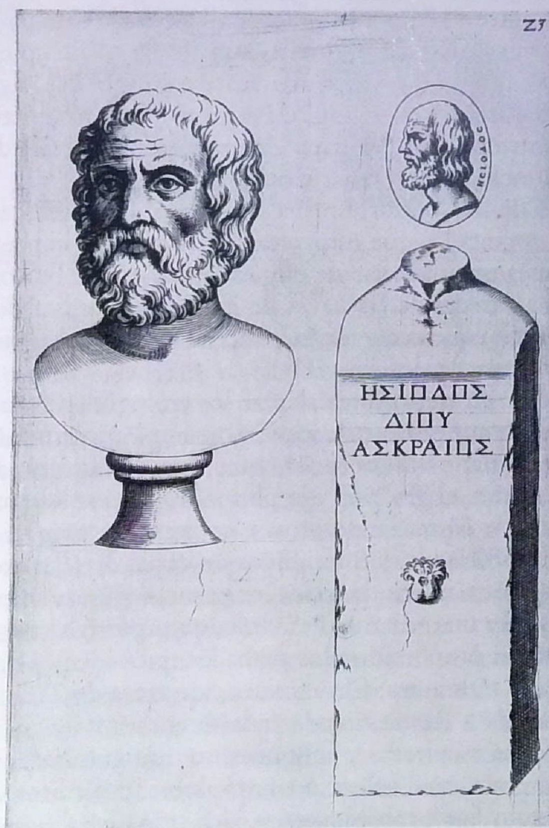
con desconchones y descabezado; una estatua con los brazos rotos; fragmentos de un relieve; un busto (los globos de los ojos sin perforar) colocado sobre una basa con inscripciones en griego; unas cuantas monedas y gemas de diferentes tamaños y, de cuando en cuando, combinaciones de estos elementos en la misma página.

De hecho, la novedad del método de Orsini reside sobre todo en la utilización de tantas fuentes distintas. Escritores anteriores habían explorado casi todas por separado, pero fue él quien promovió la idea de combinar el estudio de la epigrafía con el de monedas, estatuas, bustos y otros tipos de imágenes a fin de descubrir retratos auténticos de los personajes ilustres de la antigüedad. Por ello reproduce con frecuencia más de un retrato de la persona estudiada: en el caso de Sócrates, por ejemplo, publica tres cabezas de mármol distintas y una estatua sedente. Las colecciones de retratos imperiales habían incluido, naturalmente, muchos ejemplos de cada emperador, pero nunca (como Orsini en este caso) con el propósito de comparar. Y Orsini estaba además dispuesto a incluir retratos de la misma persona en distintos medios. De Hesíodo se nos cuenta lo que se sabe por las fuentes escritas del retrato que se le hizo en la antigüedad, y a continuación se nos muestra un busto en mármol, una gema tallada y la base de un herma con una inscripción (figura 23). Es cierto que los genitales mutilados del último no sirven de gran cosa para identificar a Hesiodo, pero Orsini sabía muy bien que en muchos casos se habían colocado cabezas equivocadas sobre bases con inscripciones semejantes a aquélla.

Lo que hizo aún más notable el éxito de Orsini —y el de muchos eruditos que colaboraron con él— fue que concentró sus energías en esferas (Grecia y Roma republicana) generalmente descuidadas, ya que los numismáticos tendían a limitarse al campo más accesible del retrato imperial. Además, a diferencia de la mayoría de sus predecesores y con-

temporáneos, Orsini exploró los antecedentes sociales y orígenes de los retratos, y también su utilización en bibliotecas privadas, conmemoraciones públicas, etc.

Sin embargo, al examinar la primera y las ulteriores ediciones del libro de Orsini, así como la correspondencia que provocaron, es imposible dejar de sentir que disponemos tan sólo de algunos fragmentos de un plan mucho más ambicioso, lo que apenas tiene nada de sorprendente puesto que, según se cuenta, el autor dedicó sólo viente días a preparar para la imprenta la edición de 1570[42]. Orsini siguió explorando (y coleccionando) retratos antiguos de todas clases mucho tiempo después de la publicación de *Imagines et Elogia*, pero, aunque se proponía escribir un estudio completo sobre el tema, nunca llegó a hacerlo, y tan sólo cuando le abordó el artista flamenco Dirk Galle, salió otra vez a la luz la cuestión de utilizar este nuevo material. Galle hizo una serie de 246 dibujos de los retratos pertenecientes a Orsini, el cardenal Farnesio y otros coleccionistas, y luego regresó a Amberes, su ciudad natal, para grabarlos[43]. En 1598 publicó 151 de esos, en cierto modo para consternación de Orsini, que había querido que se publicaran todos los dibujos y que también había querido que se les añadieran sus propias notas. Pero el verdadero punto débil de la nueva edición surge precisamente del rasgo en el que Galle insistió de manera especial. Tan sólo en tres casos se reproduce más de un retrato de la misma persona, si bien se mantiene aún el uso de fuentes tan distintas como bustos, monedas, gemas y estatuas. Galle tuvo miedo de que algunos de los diferentes retratos que se aseguraba eran de una misma persona socavaran la fe en la autenticidad del proyecto en su




23. Fulvio Orsini, *Imagines et Elogia Virorum Illustrium*, Roma, 1570: Hesíodo.

conjunto [44], y es cierto que las discrepancias son a veces demasiado patentes para que puedan aceptarse identificaciones concretas. Pese a todo ello, la variedad misma de los retratos recogidos hizo muy importante para el estudio futuro del tema la primera edición del libro de Orsini, mientras que las ulteriores, si bien contenían un mayor número de ilustraciones de mejor calidad que justificaban su reputación como la más completa de las colecciones iconográficas aparecidas hasta el momento, así como la más seriamente investigada, resultaban en muchos sentidos menos interesantes que la de 1570.

## III. *Más allá de las medallas: antologías de retratos*

Monedas y bustos fueron las fuentes básicas para conocer la apariencia de los antiguos, pero también es cierto que figuras prominentes del final de la antigüedad y de la alta Edad Media podían estar representadas en mosaicos, frescos y otros medios. Sin embargo, en un momento en que el interés por las monedas romanas estaba ya muy desarrollado, figuras tan toscas despertaban poco interés. A lo largo de la Edad Media y del Renacimiento, de manera bastante lógica, se pintó con frecuencia a los papas, ya fuese en colecciones completas, en grupos pequeños o individualmente, pero —a diferencia del caso análogo de los emperadores— apenas se intentó o no se intentó en absoluto hacer creer que se trataba de verdaderos retratos, procedentes de imágenes auténticas. Así, entre las cabezas de terracota, de gran fuerza expresiva, de 170 papas desde Jesucristo hasta Lucio (que gobernó la Iglesia entre 1181 y 1185), fabricadas para la catedral de Siena hacia fines del siglo XV —quizá como parte de lo que se proyectaba como colección completa— y que se pueden ver en lo alto de las paredes de la nave (figura 24), figuró hasta 1600 una de la legendaria papisa Juana. En ese año, a petición del papa reinante, Clemente VIII, esa cabeza fue transformada en la del papa Zacarías, que gobernó del 741 al 752 y de quien quizá se había prescindido en la serie original [45].

Durante el periodo de la Contrarreforma se intentó una vuelta a las fuentes originales, por maltratadas y repintadas que estuvieran, para realizar copias fidedignas. La más destacada de estas fuentes era una serie de efigies, a manera de bustos, con inscripciones, pintadas al fresco en las paredes de las naves de la antigua basílica de San Paolo Fuori le Mura. Se cree que la serie, que comenzaba con san Pedro, había sido inaugurada en el siglo V, continuándose hasta finales del VII [46].

Estas cabezas despertaron cierto interés entre los teólogos, pero no se ajustaban mínimamente a los criterios de un gusto cultivado. Onofrio Panvinio, uno de los principales eruditos y anticuarios cristianos de la época, hizo que de algunas de ellas se realizaran versiones reducidas mediante el grabado y la pintura [47], pero sólo a partir de 1634 las efigies de San Paolo Fuori le Mura empezaron a copiarse de manera sistemática. Mucho antes, sin embargo, en 1580, se hicieron dibujos de varias de ellas para su publicación en una colección de retratos auténticos de todos los papas, según se afirmaba. La fuerza impulsora de este proyecto era una vez más Panvinio, que aportó los textos biográficos. Giovanni Battista de Cavalieri proporcionó los grabados, procedentes de fuentes muy diversas (figura 25) [48]. Muchos años antes, Cavalieri, nacido cerca de Trento hacia el año 1525, y probablemente trasladado a Roma cuando todavía era muy joven, había preparado importantes antologías de las esculturas y monumentos antiguos más destacados de la ciudad, y en 1583 publicaría una colección completa de retratos de los emperadores romanos [49]. Por todo ello fue probablemente la figura aislada más importante del si-




24. Catedral de Siena, detalle de la pared de la nave con bustos de los papas en terracota, de finales del siglo XV.

glo XVI a la hora de hacer visualmente accesibles a un amplio público de toda Europa las personalidades y las glorias pasadas de su ciudad de adopción.

Sin embargo, el principal estímulo para la publicación de colecciones de efigies de todas clases vino de la enorme reputación internacional de que disfrutaron los cuatrocientos retratos, aproximadamente, reunidos por Paolo Giovio y que colgaban, en su mayor parte, de las paredes de su villa a orillas del lago de Como, en las afueras de la ciudad del mismo nombre, en tierras que pertenecieran en otro tiempo a Plinio el Joven [50]. Giovio —médico, historiador, cortesano y obispo (figura 26)— había nacido en Como en 1483 y estuvo presente en algunos de los acontecimientos más dramáticos de la historia italiana de su época, como el saco de Roma en 1527 y la coronación de Carlos V como emperador dos años más tarde en Bolonia. Giovio era un hombre de ingenio y también de gran ambición social, que, al mismo tiempo, parece haber mostrado interés por las artes desde su primera juventud [51]. Sin embargo, hay que esperar hasta 1521 para tener noticia de su própósito, que por entonces estaba ya en marcha, de formar una pinacoteca. Mientras vivía en Florencia al servicio del cardenal Julián de Médicis (que pronto se convertiría en Clemente VII), quiso decorar el alojamiento que ocupaba con retratos de escritores italia-




25. Giovanni Battista de' Cavalieri, *Omnium Romanorum Pontificum Icones*, Roma, 1595: San Marcelo.

nos, en su mayoría (si no todos) muertos mucho antes: Giovio poseía ya, en pintura, retratos de Dante, Petrarca, Boccaccio, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino y varios más [52]. No era nada particularmente nuevo buscar de esta manera en los grandes maestros la inspiración moral —el *studiolo* de Federico de Montefeltro en Urbino proporciona un claro precedente— ni, en general, honrar a los grandes hombres encargando retratos suyos, como ponen de manifiesto muchos ciclos de héroes antiguos y más recientes producidos en la Edad Media. Pero aunque tales ejemplos desempeñaron sin duda su parte como estímulo para Giovio, como debieron hacerlo igualmente otros reseñados desde la antigüedad, su colección era muy diferente.

No se formó siguiendo unas líneas sistemáticas que se ajustaran a programa alguno determinado, y el hecho de que Giovio mencione de manera especial que fue incapaz de conseguir un gran número de retratos que buscaba (los de Guarino, Virgilio Polidoro, Reuchlin y muchos más [53]) parece confirmar que, a diferencia de muchos de sus rivales e imitadores, no estaba dispuesto a coleccionar retratos inventados a gusto suyo ni, en el mejor de los casos, de acuerdo con fuentes escritas. Giovio explicó al Gran Duque de Toscana que, por el contrario, como quería mostrar al mundo que los retratos estaban «verdadera y fielmente tomados de los originales, proporcionaré las pruebas necesarias




26. Francesco da Sangallo, medalla de Paolo Giovio.

describiendo de dónde se ha copiado cada uno de ellos, de manera que todo el que quiera confirmación pueda ir personalmente a ver los originales»[54]. Con poquísimas excepciones, por tratarse de retratos para los que el modelo había posado en vida, todas las obras de su colección eran efectivamente réplicas de imágenes existentes. Pero se trataba de imágenes de las especies más diversas, entre las que figuraban monedas y medallas, dibujos, grabados en madera y cuadros, ya fuesen miniaturas, o pintados sobre lienzo o al fresco; y estatuas en madera y mármol, tanto bustos como de cuerpo entero. En cada retrato derivado de esas fuentes estaban inscritos los datos del original y también se impuso cierta uniformidad de tamaños, aunque esto último no se llevara a cabo con mucho rigor[55].

Cuantos más retratos reunía Giovio —por adquisición, encargo directo (a copistas y sólo en muy raras ocasiones a artistas famosos), o peticiones a sus amigos—, mayor era su ambición: su perfeccionismo, escribió, era «tan costoso que casi adquiría visos de locura»[56]. Cambió el carácter de la colección original prestando cada vez más atención a los vivos y no limitándose ya a figuras literarias. Tomó la decisión de obtener imágenes de gobernantes y guerreros, en especial de los sultanes y sus séquitos. Esta ambición se vio triunfalmente satisfecha, primero hacia 1535, cuando, de algún modo, consiguió hacerse con un "concorso nobile" de miembros destacados de la corte turca (probablemente pintado en Italia a partir de dibujos realizados en Estambul) y, luego, diez años después, cuando pudo comprarle a Virginio Orsini una caja de ébano y marfil que contenía once miniaturas de los sultanes, llevadas a Marsella por el gran almirante Jayr al-Din "Barbarroja", uno de los retratados en el cuadro del "concorso", ya en posesión de Giovio. Hizo después que las miniaturas se copiaran en lienzo, para ajustarse al formato uniforme que había adoptado para su colección[57].

En 1535, Giovio enviaba ya sus retratos desde Roma y Florencia a la casa familiar de Como. Dos años después inició la construcción de una villa de características especiales a las afueras de su ciudad natal con el fin de disponer del espacio suficiente para poder colgarlos, aunque al parecer retuvo cierto número en el palazzo recibido en herencia y en otra casa adyacente que compró en 1543[58]. El interés internacional en su proyecto era ya lo bastante activo como para que Francisco I de Francia, Cosme I de Florencia, Alfonso de Avalos y otros destacados príncipes subvencionaran en parte la construcción y deco-

ración de la villa, que quedó definitivamente terminada en 1543, cuando ya se utilizaba de manera regular desde hacía dos años.

La villa, al parecer, consistía en un edificio de dos pisos, holgadamente dispuesto en torno a un patio. La mayoría de las salas se dedicaba a motivos concretos —fama, honor, las sirenas, Minerva, Mercurio y otras deidades paganas—, adornándolas con frescos adecuados [59]. Probablemente los retratos estaban distribuidos (de manera no muy sistemática) por todo el edificio, pero la mayor parte ocupaba una gran sala con una terraza que daba al lago, decorada con pinturas de Apolo y de las musas y que constituía lo que fue inmediatamente descrito por Giovio y sus contemporáneos como el "Museo". A los visitantes les parecía "milagroso" [60].

El ritmo de las adquisiciones aumentó a partir de aquel momento y también lo hizo el tamaño de los retratos [61]. Debajo de cada uno colgaba un pequeño pergamino con una breve biografía del retratado [62], y se establecieron cuatro categorías generales, aunque no siempre se correspondieran exactamente con la distribución en las salas. En primer lugar figuraban los hombres celebrados por su "genio productivo" y ya fallecidos; a continuación los que aún estaban vivos; artistas y hombres de ingenio ("faceti") y, finalmente, papas, reyes y capitanes que se hubieran distinguido en la paz y en la guerra [63].

La calidad de los retratos variaba mucho, aunque tanto a su propietario como a los visitantes les interesaban demasiado los personajes retratados para que eso les preocupara en exceso. Giovio poseía algunos retratos del natural (o, al menos, versiones de tales retratos) pintados por artistas del calibre de Bronzino y Ticiano. La abrumadora mayoría, sin embargo, eran copias, hechas de originales de escasa calidad, por pintores de segunda categoría, cuyos nombres no se han conservado. Por los cuadros que han llegado hasta nosotros se puede ver que el nivel artístico debió de ser en general pobre.

Su fiabilidad (aunque los retratos adquirieron pronto valor canónico) era aún más desigual. Hemos visto ya que Giovio se negaba a inventarlos cuando no era posible hallar alguna imagen con visos de autenticidad, y se tiene constancia de diferentes ocasiones en las que se esforzó al máximo por encontrarlas. Cuando, por ejemplo, afirmaba que su retrato de Aníbal provenía de un original en bronce del general cartaginés a lomos de un elefante que formaba parte de la colección de Isabel d'Este antes del Saco de Roma (1527) [64], se refería, evidentemente, a un hombre cabalgando sobre un elefante que probablemente databa, en efecto, de la época del avance cartaginés por Italia hacia el 216 a. C. (figura 33); y comprobó la identificación comparando esa figura con un busto de mármol de la fachada de la catedral de Messina que también se creía que representaba a Aníbal [65]. En ocasiones dependía de fuentes obvias y dignas de crédito: el fresco de Uccello de la catedral de Florencia en el caso de Sir John Hawkwood y el fresco de Melozzo da Forlì (actualmente en el Vaticano) que representa a Sixto IV nombrando bibliotecario suyo a Platina (figuras 27 y 29), al que recurrió para el mismo Bartolomeo Platina (figura 28) y para Pietro Riario, el sobrino del papa [66]. Otras veces se trasladaba a lugares donde parecía probable obtener buenos resultados, como el Campo Santo de Pisa, y llevaba a cabo sus propias identificaciones, con diferentes grados de plausibilidad [67]. También estaba muy dispuesto a aceptar "retratos" hechos en épocas muy posteriores a las de las personas que supuestamente representaban. Su Farinata degli Uberti (figura 31), jefe de la facción gibelina en Florencia, que vivió entre 1201 y 1266, se adaptó del fresco de hombres famosos pintado por Andrea del Castagno a finales del decenio de 1440 (figuras 30 y 32) [68]. Siempre era posible argumentar que las imágenes recientes de personajes históricos, inclusive algunos frescos del Vaticano pintados por sus propios amigos y contemporáneos, como Rafael y sus discípulos, estaban igualmente basadas en medallas y monedas auténticas [69].







27. Detalle de la figura 29, mostrando a Bartolomeo Platina.

28. Paolo Giovio, *Elogia Virorum literis illustrium*, Basilea, 1577: Bartolomeo Platina.

29. Melozzo da Forlì, *El papa Sixto IV con sus cuatro sobrinos y su bibliotecario Bartolomeo Platina arrodillado*, *c.* 1480, fresco trasladado a lienzo (Vaticano, Pinacoteca).

La autoridad de las medallas tenía mucho peso y pasaba por encima de las consideraciones cronológicas. El retrato de Atila del museo de Giovio procedía de una medalla (en la que el caudillo de los hunos aparecía con cuernos y orejas alargadas) hecha en el siglo XV[70].

Aunque Giovio se muestra más reservado sobre los originales que utilizó para los retratos de escritores que para los de gobernantes, indica de ordinario el lugar donde se dio supultura a los retratados[71], compara con frecuencia las fuentes visuales y escritas de que dispone y extrae conclusiones sobre la apariencia de algunos hombres famosos. De todos modos, pese a sus diligentes investigaciones y a su negativa a aceptar meras falsificaciones, Giovio tuvo que saber que muchos de sus "retratos" no eran exactamente tales, sino imágenes hechas en correspondencia con impresiones derivadas del conocimiento de la vida y acciones de su modelo. No es seguro que todos sus contemporáneos reaccionaran con la misma prudencia.

El museo de Como despertó gran interés tanto al norte como al sur de los Alpes. Se copió su contenido y luego se hicieron copias a partir de esas copias para satisfacer las demandas de otros coleccionistas, inspirados por el éxito de Giovio; y parece posible que de ese modo llegase a manos de Rouillé una copia o incluso una segunda copia de su retrato del almirante Jayr al-Din "Barbarroja"[72]. Giovio mismo era muy partidario de que todos sus retratos, o por lo menos los de guerreros famosos, se grabaran en un formato algo mayor que el de las medallas antiguas y, a ser posible, en color: un libro de esas características, pensaba, resultaría más atractivo que todos los que se habían publicado desde la antigüedad[73]. Encargó dibujos en color de los Visconti que gobernaban en Milán, dibujos que luego Geoffroy Tory convirtió en grabados, publicándolos en París, en 1549, acompañados de los panegíricos de Giovio[74]; pero en vida suya se reprodujeron muy pocos más entre los retratos de su colección (con excepción de las copias hechas para personajes importantes)[75].

Hubo que esperar, de hecho, hasta 1575 y 1577, unos veinticinco años después de la muerte de Giovio, para que una selección de sus retratos alcanzara una difusión más amplia. La iniciativa corrió a cargo de Pietro Perna, un protestante originario de Lucca y establecido en Basilea, donde creó una de las imprentas más renombradas por la difusión de textos humanistas[76]. Perna era un ardiente admirador de Giovio y hacia 1570 decidió reproducir los retratos que le habían pertenecido y a los que esperaba ya un futuro incierto[77]. Envió a Tobias Stimmer para que los dibujara, y a partir de los dibujos se cortaron los bloques de madera. Las láminas se imprimieron en dos volúmenes en folio junto con los panegíricos que —bien a pesar suyo— Giovio había tenido que publicar muchos años antes sin ilustraciones[78]. El primero de los volúmenes de Perna contenía 128 gobernantes (de un total de 150); el segundo, 62 escritores (de un total de 200)[79]. Adaptaciones y nuevas ediciones de estos libros (en ocasiones con grabados anteriormente inéditos) no tardaron mucho en aparecer[80], pero el mismo Perna dejó de interesarse por los retratos de artistas que habían pertenecido a Giovio: como veremos enseguida, probablemente pensaba que para entonces su inclusión habría sido innecesaria. Sus volúmenes se situaron entre los más influyentes del siglo. También hay que clasificarlos entre los más engañosos.

El problema no estriba tanto en que algunos de los hermosos grabados de Stimmer parezcan ser copias poco fidedignas de los retratos de Giovio ni en que, en ocasiones, tuviera que recurrir a una fuente completamente distinta en el caso de algún retrato que deseaba incluir[81]. Se trata, más bien, de que precisamente la categoría artística de Stimmer elimina por igual la confusión y la mediocridad que debían de caracterizar la colección misma y también, quizá, las escasas obras que en ella destacaban por su excelencia y sin-





30. Detalle de la figura 32.

31. Paolo Giovio, *Elogia Virorum bellica virtute ilustrium*, Basilea, 1575: Farinata degli Uberti.




32. Andrea del Castagno, *Farinata degli Uberti*, c. 1449, fresco trasladado a un fondo de yeso (Florencia, Santa Apolonia).





33. Tetradracma de plata, Cartago Nova, siglo III a. C.: hombre sobre un elefante; en el Renacimiento se creyó que representaba a Aníbal.

34. Paolo Giovio, *Elogia Virorum bellica virtute illustrium*, Basilea, 1575: Aníbal.

gularidad. Sin duda, los volúmenes son más fieles al espíritu que a la realidad de la empresa de Giovio y no es sorprendente que siempre hayan atraído a historiadores que, como Burckhardt, tienen una concepción del Renacimiento italiano basada en la glorificación de una serie de hombres fuera de lo común. En ellos se nos ofrece una colección de retratos de medio cuerpo, de gran elegancia y vitalidad, todos ellos encerrados además en un marco cuadrado de tal tamaño, magnificencia y complicación que la figura parece abrumada por la suntuosidad que la rodea. Además, el repertorio de motivos utilizados para la decoración de esos marcos es limitado y se aplica, por lo que parece, al azar, sin tener en cuenta su adecuación a la personalidad del dignatario retratado: a uno y otro lado del marco, coronados por cintas planas saledizas, se encuentran una india piel roja de pecho desnudo que sostiene un arco y una cabeza cortada, y un guerrero regio, y ambos se contemplan, indiferentes a Alejandro Magno, Escipión, Bartolomeo Colleoni, Murat el emperador de Turquía, Julián de Médicis, Flavio Biondo, el erudito bizantino Janos Argyropoulos y muchas otras figuras señeras de la historia y de la literatura que se encuentran rígidamente encerradas entre ellos; animales heráldicos arremeten unos contra otros y esclavos orientales medio desnudos se retuercen atormentados bajo los héroes; figuras con casco y escasas de ropa giran sus cuerpos flexibles en elegantes curvas y tratan de darse la mano a través de las guirnaldas que las separan. En el interior, Aníbal, a quien Stimmer, extrañamente, ha convertido en jinete de caballo y no de elefante (figura 34), y Saladino parecen enterrar sus diferencias y fundirse en el anonimato de la grandeza distante.

Sin duda, la colección de Giovio inspiró uno de los intentos más originales y ambiciosos en aquellos años de reproducir un conjunto convincente de retratos de hombres que, en su mayor parte, habían vivido en una fecha muy anterior a la de su biógrafo. Giorgio Vasari era amigo y protegido de Giovio, y sus *Vidas de los mejores arquitectos,*

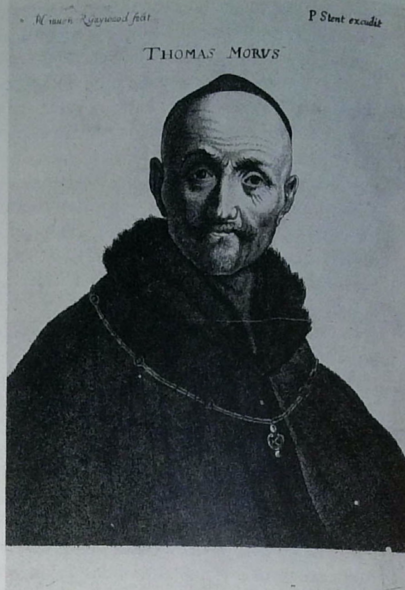
*pintores y escultores italianos* se escribió, según afirma su autor, por sugerencia de Giovio después de que analizaran juntos el museo de celebridades de Borgo Vico [82]. En la segunda edición de su libro, publicada en 1586, Vasari añadió a cada biografía el retrato del artista. Parece lógico suponer que debió de recurrir, en cierta medida, a los retratos reunidos por Giovio, que ya había muerto para entonces; y, si así fue, Perna no habría querido, naturalmente, incluirlos en su propia antología del museo de Giovio que publicó muy pocos años después [83]. Vasari, ciertamente, utilizó algunos de los métodos de Giovio para descubrir fuentes al parecer originales [84]. Con frecuencia, por ejemplo, mandó hacer copias de lo que podía verosímilmente afirmarse (basándose en la documentación, inscripciones o tradición local) que eran autorretratos o retratos de la época y, en otras ocasiones, aseguró que había podido identificar los retratos de artistas incluidos en escenas históricas y religiosas comparándolos con aquellos otros, pintados o en estuco, encontrados en la colección de los descendientes del modelo. Hay razones para creer que esto no era siempre estrictamente cierto, pero se trata de una reivindicación de considerable importancia en el contexto de la investigación histórica. Los retratos utilizados por Vasari para ilustrar sus *Vidas* son importantes por tratarse de personas que no son de sangre real y que no vivieron en la antigüedad, y también porque nunca se pretendió que estuvieran basados en medallas.

Entre el gran número de colecciones con pinturas o grabados que se hicieron siguiendo las líneas de Rouillé y de Paolo Giovio, la de *Pourtraits et vies des hommes illustres*, de André Thevet, en 1584, reviste especial interés porque el autor mismo nos informa razonablemente bien sobre los métodos utilizados para reunirla [85]. Thevet (que estaba dispuesto a criticar a Giovio por sus errores) afirma haberse esforzado de manera especial para conseguir retratos auténticos de un gran número de personajes ilustres de la historia universal desde la antigüedad hasta su época, y también deja marcos vacíos cuando le es imposible hallar retratos fieles. Murió octogenario, después de una vida de aventuras, un año antes de la aparición del libro al que dedicó casi treinta. En calidad de cosmógrafo del rey de Francia viajó extensamente, no sólo por Italia, Grecia, Constantinopla, Siria y Egipto, sino también por España y América del Sur, donde consiguió para su antología algunos personajes de aspecto exótico pero cuyos trajes se reprodujeron con sorprendente exactitud tanto del natural como de un manuscrito azteca en su poder [86]. Entre sus amigos figuraron Rabelais, Ronsard y Du Bellay, así como Du Choul (a quien entregó algunas de las medallas coleccionadas en Oriente) [87] y, al parecer, tuvo acceso a las más importantes colecciones privadas de Francia, en las que encontró buena parte de sus fuentes: monedas y medallas, por supuesto, pero también retratos de familia y (sobre todo) los dibujos de François Clouet que pertenecían a la reina madre, Catalina de Médicis. Dedicó igualmente mucho tiempo a visitar iglesias e instituciones religiosas de todas clases: mandó hacer copias de figuras en tumbas, así como de los retratos en manuscritos iluminados e incluso en una tapicería, aunque en el libro todas esas fuentes diversas se reproduzcan con el mismo formato rectangular. Sus amigos de toda Francia le enviaron material adicional: el retrato de un gobernante árabe le llegó de un excautivo que había pasado cuarenta años en Marruecos, mientras otro de Juana de Arco se copió de un monumento en Orleans. Thevet acompañó las ilustraciones con biografías de los personajes representados.

Sus muchos enemigos y críticos —incluido el historiador Jacques-Auguste du Thou— le acusaron de falta de honradez, vanidad, ignorancia y credulidad. Utilizó, sin embargo, para su colección de retratos, extraordinariamente ambiciosa, fuentes más precisas y variadas que cualquiera de las reunidas hasta entonces, por lo que proporcionó un repertorio sin rival de efigies históricas, y también algunas extrañas incongruencias, como un retrato



35. André Thevet, *Pourtraits et vies des hommes illustres*, París, 1584: Plinio el Joven.




36. Peter Stent, "*Tomás Moro*".

de Plinio el Joven trabajando en su (bien ilustrada) *Historia natural* (figura 35), que el autor asegura haber copiado de uno «que vi y traje de Sicilia, algo distinto del que encontré en Creta»[88].

A lo largo del siglo XVII salieron de las imprentas de la mayoría de los países de Europa colecciones de grabados que no podían reivindicar para sus retratos la autoridad que les hubiera prestado el respaldo de una medalla contemporánea: se reproducían los rasgos de reyes y cardenales, soldados y hombres de Estado, poetas y científicos, tanto de épocas pasadas como de la presente, para un público ávido que, evidentemente, obtenía de esas ilustraciones gran parte de sus impresiones sobre otros periodos históricos. A veces es fácil identificar las fuentes. De manera arbitraria se adaptaban retratos de corte de Ticiano, Pourbus, Van Dyck y otros grandes maestros para ajustarlos a cualquier formato requerido, y el editor reconocía su deuda con los originales o no lo hacía. Pero con frecuencia no es nada fácil comprobar la fidelidad de lo que se presenta como retrato verdadero, por lo que las ocasiones para el engaño eran numerosas y podían aprovecharse con gran audacia. Así por ejemplo, en el decenio de 1640, Peter Stent, el impresor-editor londinense, encargó que se hiciera una copia de un aguafuerte de Rembrandt fechada pocos años antes (que se creía representaba a su padre) y la utilizó como retrato de Tomás Moro (figura 36), pese a que los rasgos no ofrecían ni la más remota semejanza con los de Moro, con los que el público estaba bastante familiarizado gracias a las muchas versiones de los retratos de Holbein y también a distintas medallas[89].

Stent era sorprendentemente poco escrupuloso, o terriblemente ingenuo, pero cuando los retratos utilizados como ilustración eran de épocas muy remotas, resultaba, como es lógico, mucho más difícil detectar las invenciones de los editores, y tampoco está claro que se propusieran engañar con las imágenes que publicaban: quizá buscaban, más bien, crear una impresión general (basada en fuentes escritas) de un mundo desconocido. ¿Qué pensaron, por ejemplo, los lectores contemporáneos de las muchas colecciones de retratos de los reyes de Francia, desde Faramundo hasta el presente, que se publicaron en los siglos XVI y XVII con el fin de subrayar la antigüedad y continuidad de la monarquía? Los retratos más recientes eran suficientemente reconocibles (y sus fuentes presentan pocos problemas graves incluso hoy en día). Pero, ¿qué decir del mismo Faramundo, de quien se creía que había gobernado en el siglo V? En ocasiones tenemos noticia de algún grabado en madera del siglo XV o XVI del que más adelante se han hecho otras versiones [90], pero no siempre sabemos si el artista se apoyaba únicamente en su imaginación o estaba adaptando alguna fuente que él creía original o, por lo menos, testigo de una tradición auténtica. Está fuera de duda que, si bien Jacques de Bie se abstuvo prudentemente de ofrecer un retrato suyo [91], a comienzos del siglo XVII habría sido posible disponer al menos de dos representaciones tan radicalmente diferentes entre sí (y probablemente muchas más) de aquel rey, que cualquier lector interesado en la historia de Francia se hubiera sentido desconcertado. ¿Tenía su rey más antiguo una expresión cansada y ansiosa, con la piel muy tirante sobre los pómulos, una mandíbula vagamente de Habsburgo y barba incipiente, y llevaba un turbante oriental con una coronita sostenida precariamente en la parte de atrás (figura 37)? [92]. ¿O había sido un personaje duro, de barba y bigotes espesos, orejas prominentes, ojos feroces y espléndida armadura, adornada con una decoración muy marcada de arabesco (figura 38)? [93]. Es probable que en algunos de estos casos un retrato tipo eliminara a todos los demás y adquiriese así la autoridad que se deriva de la repetición constante. Pero no parece que esto sucediera en el caso de Faramundo, porque a finales del siglo XVII seguía propagándose la imagen del rey "tímido" (figura 39) [94], mientras que en otras publicaciones casi exactamente de la misma fecha aparecía otra versión completamente distinta. Han desaparecido el turbante, el bigote y la barba, así como la tosca corona de hierro, reemplazada por otra que, pese a su básica simplicidad, está mucho más elegantemente enjoyada; al mismo tiempo, espesos cabellos cubren ahora las orejas del rey, llegándole casi hasta el cuello; para el observador moderno, al menos, los ojos parecen un poco tristes y la sombra de una sonrisa juega en torno a los labios (Figura 40) [95].

Los auténticos eruditos, como Peiresc, no ignoraban, lógicamente, lo difícil que era obtener verdaderos retratos incluso de reyes que habían gobernado mucho después de Faramundo [96], y quizá pueda defenderse que es un anacronismo hacer tales comentarios sobre imágenes que sólo se proponían aludir a las modas de un pasado remoto y bárbaro; imágenes, por lo tanto, que reflejaban inevitablemente la imaginación de diferentes artistas de épocas y lugares distintos; de la misma manera que sería anacrónico preguntarse por qué un Alejandro Magno o un Escipión o un César, que aparecen en alguna imagen de la época, no se corresponden exactamente con sus "retratos" en las colecciones de medallas de Enea Vico o de Rouillé. En realidad, sin embargo, la cuestión no es tan simple, porque en el siglo XVII ya estaba plenamente reconocido que las convenciones que gobernaban la producción de retratos históricos y de pintura narrativa eran totalmente distintas [97]. Además, los textos de estos diferentes volúmenes dejan bien claro que se dirigen a un público educado, semejante al que leía ávidamente la *Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant*, libro profusamente ilustrado, publicado entre 1643 y 1651




37. *Ordo et effigies régum Franciae*, s.l., s.f. (c. 1600): Faramundo.




38. *Cronica Breve de i fatti illustri de' Re di Francia*, Venecia, 1588: Faramundo.

por François de Mézeray, que dejó un espacio en blanco en el sitio donde debería haber aparecido el retrato de Faramundo y escribió debajo:

> Tu ne vois icy la naturelle Image
> De ce Roy, qui fonda l'Empire des François
> Mais tu peux voir par tout qu'il eust cet avantage
> D'avoir joint le premier les Armes et les Loix [98].

No mucho después, Faramundo había perdido otras cosas además de su fisonomía. En 1713, el padre G. Daniel, sucesor de Mézeray como principal historiador de Francia, dio a entender claramente que se trataba de un príncipe de quien sólo se conocía el nombre y prácticamente nada más [99]. Sin embargo, más de medio siglo después, en 1778, su retrato reaparece en una historia de Francia, y esta vez con rasgos muy distintos de los que se habían mencionado hasta entonces [100].

La figura hasta cierto punto mítica de Faramundo presentaba problemas muy especiales. La mayoría de los retratos históricos publicados en las antologías del siglo XVII estaban basados en fuentes que parecían ser mucho más dignas de crédito que las disponibles para el estudio de los primeros reyes franceses; e, incluso cuando tales fuentes no eran auténticas, se podían hacer considerables esfuerzos para crear una ilusión convincente del pasado por el procedimiento de dedicar gran atención a ropa, pose, gesto y convenciones




39. *Der Könige in Frankreich, Leben, Regierung und Absterben*, Nuremberg, 1671: Faramundo.



40. Nicolas de Lermessin, *Les Augustes Representations de tous les Roys de France*, París, 1679: Faramundo.

estilísticas. En *La Grande Chronique ancienne et moderne de Hollande...*, de Jean-François Le Petit [101], libro publicado en 1601 en Dordrecht, está claro que el ilustrador Christoffel van Sichem había estudiado cuidadosamente las vidrieras flamencas del siglo XV (y quizá también los tapices) antes de realizar sus aguafuertes de los primeros condes de Holanda (figura 41). El hecho de que en su mayoría hubieran gobernado siglos antes de la aparición del estilo extravagante y amanerado que le sirvió de inspiración no habría preocupado evidentemente a los lectores que contemplaran los citados retratos.

A veces, sin embargo, las fuentes mismas requerían una reconstrucción. Así, por ejemplo, en la ciudad de Ferrara se publicaron como mínimo, entre 1640 y 1646, tres libros destinados a glorificar a sus gobernantes, los Este, en una época en que Ferrara llevaba ya casi medio siglo formando parte de los estados papales [102]. En 1640 aparecieron las primeras cinco "memorie" de los "Héroes de la Casa de Este", escritas por Francesco Berni, que las presentó con una apología un tanto lastimera por el hecho de que el volumen se encontrara incompleto. Cada memoria (de unas diez páginas) iba acompañada de un retrato de media página y de ocho líneas en verso para celebrar las cualidades heroicas del personaje (figura 43). Al año siguiente, el impresor Cattarino Doino publicó un libro mucho más breve que contenía trece láminas, en las que aparecían veintiséis miembros de la familia distribuidos de dos en dos, acompañadas de breves noticias biográficas redactadas por Antonio Cariola (figura 44). Pese al formato muy diferente de las dos series de retratos y al hecho de que algunos están invertidos y han sufrido otras mo-




41. Jean-François Le Petit, *La Grande Chronique ancienne et moderne de Hollande etc.*, Dordrecht, 1601: "Thierri, premier comte de Hollande et de Zeelande, l'an 863 regna 40 ans".




42. [Etienne Tabourot], *Les Pourtraits des quatre derniers Ducs de Bourgogne*, París, 1587: Felipe el Atrevido.

dificaciones, no cabe duda de que todos (con una excepción muy curiosa [103]) proceden de la misma fuente. En una nota preliminar bastante confusa, Doino explicaba que empezó a trabajar con las láminas del volumen de 1641 (el segundo por orden de publicación), que después colaboró en el volumen incompleto escrito por Berni y que, finalmente, se reincorporó a su proyecto original, pidiéndole a Cariola que escribiera el texto. Luego, en 1646, apareció aún un tercer volumen, en el que algunas de las ilustraciones están muy próximas a las que Doino había publicado cinco años antes, si bien otras difieren notablemente. La mayor parte del texto, sin embargo, la escribió más de un siglo antes Gasparo Sardi, un historiador de Ferrara por quien Paulo Giovio sentía gran admiración [104].

Los gobernantes representados se remontan a finales del siglo X, y todas las parejas de los volúmenes de 1641 y 1646 —hermanos, primos o esposos— están de pie. Unas veces nos miran y otras se miran entre sí; en unas ocasiones su relación parece estrecha, mientras que en otras parecen no percatarse de la existencia del otro. Pese a esta falta de claridad o coherencia en lo que a gestos se refiere, las vestiduras están bastante cuidadas. El parecido familiar se transmite con frecuencia de manera tan evidente que sin duda el artista recibió instrucciones para que subrayara la coherencia genética que se consideraba

inseparable de la continuidad dinástica. Sin embargo, al poner barba o rasurando a algunas figuras, o mediante otros toques similares, el artista ha tratado de distinguir entre distintos periodos y, bajo la homogeneidad general del tratamiento, conservar ciertos elementos de estilos artísticos de épocas anteriores: la imagen de Borso d'Este, en particular, alude claramente a los muchos retratos suyos del siglo XV fácilmente asequibles. Todo parece indicar que los lectores del siglo XVII pudieron aceptar estas imágenes como retratos históricos fidedignos.

De hecho, sabemos que los aguafuertes de los tres volúmenes procedían de unos frescos a gran escala, que incluían a doscientos miembros de la familia Este, pintados por varios artistas locales en el patio del castillo de Ferrara en fecha tan cercana como 1577 [105]. Los frescos estaban basados, a su vez, en dibujos de Pirro Ligorio, encargados probablemente para utilizarlos como modelos (figura 45); sin duda, los grabadores del siglo XVII dispusieron de esos dibujos junto con los frescos. Ligorio, sin embargo, no sólo había retratado a los gobernantes de la familia Este, cuyas efigies se utilizarían más adelante para los libros, sino también a otros destacados miembros de la familia. Los grabadores, por consiguiente, tuvieron que seleccionar y escoger cuidadosamente los modelos que utilizaban, por lo que con frecuencia dividieron parejas y alteraron la postura de las figuras. Hemos visto que en el libro de Berni (1640) los retratos eran de medio cuerpo, mientras que en los otros dos los gobernantes estaban de pie, aunque cortados a la altura de la rodilla, eliminándose también el marco arquitectónico en el que Ligorio los había colocado.

Ligorio entró al servicio de Alfonso II de Ferrara (que encargó estos frescos) como anticuario ducal en sustitución de Enea Vico, y se hizo famoso sobre todo por sus reconstrucciones a tinta de la topografía y de los monumentos desaparecidos de la Roma antigua. Aquí, sin embargo, al tratar de interpretar un mundo con el que estaba menos familiarizado y de transmitir de él una impresión convincente, parece haber colaborado con genealogistas cortesanos que probablemente le mostraron manuscritos medievales, así como medallas y frescos del siglo XV; por otra parte, algunas de las vestiduras más extrañas que dibujó podrían ir encaminadas a conseguir una apariencia alemana, a fin de reforzar las pretensiones dinásticas de los Este, por las que Ligorio se interesaba mucho [106].

Los cortesanos del duque, y otros lectores de Ferrara o de Módena, la nueva capital de los Este, habrían reconocido probablemente la relación de las ilustraciones incluidas en los volúmenes de Francesco Berni, Antonio Cariola y Giuseppe Sardi con las que se pintaron, setenta años antes, en el patio del castillo de Ferrara, aunque es muy poco probable que estuvieran familiarizados con los dibujos de Ligorio. Cabe incluso que supieran que los frescos estaban hasta cierto punto inspirados en otros anteriores (de características más romanas), que quizá ofrecieran retratos tradicionales, aunque no fieles, de los primeros Este [107]. Pero las personas ajenas a Ferrara carecían de medios para captar las implicaciones ideológicas de una larga serie de imágenes conmemorativas, y las ilustraciones de los tres libros les parecieron, probablemente, reproducciones directas de retratos auténticos.

En los siglos XVI y XVII, gran número de editores de fastuosas colecciones de retratos, de aspecto extravagante, insistieron muchísimo en lo meticuloso de sus investigaciones y en dejar claro que «tan sólo gracias a mucho trabajo, molestias y dinero» habían examinado «sellos, monumentos, estatuas, cuadros y libros» llevados por su voluntad de reproducir retratos verdaderos [108]. En ocasiones se indicaban las fuentes de manera muy vaga: así, en su libro dedicado a la «historia de todos los cardenales nacidos en Francia», François Duchesne escribió de uno de los príncipes de la Iglesia representados en sus ilustraciones que «el dibujo de este retrato me lo envió el difunto señor Camusat, en vida canónigo de la iglesia catedral de Saint-Pierre, en Troyes, y hombre de gran saber y







43 (*arriba izquierda*). Francesco Berni, *Degli eroi della serenissima casa d'Este*, Ferrara, 1640: Almerico I, marqués de Ferrara.

44 (*arriba derecha*). Antonio Cariola, *Ritratti dei Serenissimi Principi d'Este Signori de Ferrera*, Ferrara, 1641: Almerico I y Tedaldo I, marqueses de Ferrara.




45. Pirro Ligorio, dibujo (pluma, aguada marrón sobre carboncillo) hecho para una genealogía ilustrada de la casa de Este (Oxford, Ashmolean Museum).

erudición»[109]. Pero ya en época tan temprana como el decenio de 1570 algunos escritores se consideraban obligados a indicar con toda la precisión posible la procedencia de algunos o de todos los retratos que reproducían.

Uno de los ejemplos más llamativos y más tempranos de esto último es también uno de los de tamaño más reducido. Etienne Tabourot, al que se recuerda más por sus versos cómicos que por sus aportaciones a la erudición, publicó en 1587 su volumen en dozavo sobre «les Pourtraits des quatre derniers Ducs de Bourgogne de la Royale Maison de Valois»[110], en el que explicaba que los incontables retratos de los duques que se podían ver eran tan "difformes et disproportionnez" que daban la impresión de representar a payasos de pueblo. Tabourot, en consecuencia, dio el notable paso (que tardó varias generaciones en hacerse habitual) de contratar a un pintor, Nicolas d'Hoey, para copiar algunos retratos absolutamente fidedignos que luego hizo grabar. En todos los casos se mencionaba la fuente de la imagen reproducida. En el caso de Felipe el Atrevido (figura 42) dio instrucciones al artista para que recurriese tanto a la estatua de mármol "très-ingénieusement elabourée" de la tumba del duque en la Cartuja de Champmol, cerca de Dijon, como a un cuadro no demasiado conocido colgado cerca del altar mayor; y combinó dos imágenes de manera similar para Juan sin Miedo. Extremó igualmente el cuidado en el caso de otros dos duques, y señaló que, en 1575, los hugonotes habían destruido una buena talla en madera de Carlos el Temerario. Aún se conservan muchos de sus modelos y es evidente que se copiaron con gran cuidado.

## IV. *Fisiognómica*

Se insistió mucho en el valor que tenían para el historiador colecciones como las anteriormente descritas. En 1699, Roger de Piles afirmó que para todas las personas interesadas en historia los grabados más útiles serían los retratos «de los soberanos que han gobernado un país y de los príncipes y princesas que de ellos descienden; de aquellos que han desempeñado algún alto cargo en el Estado, la Iglesia, el ejército o la magistratura; de aquellos que han hecho méritos en las diferentes profesiones y de las personas particulares que han desempeñado algún papel en los acontecimientos históricos. Esos retratos van acompañados de algunas líneas que dan una somera indicación del carácter, rango, hechos destacados y fecha de fallecimiento de la persona de que se trate»[111].

Pero, exactamente, ¿por qué tendrían que valorar las personas con intereses históricos los retratos de esa índole? Ni Roger de Piles ni muchos otros teóricos de similares ideas ofrecieron una explicación que se aventurase mucho más allá de la opinión, frecuentemente repetida, de que los retratos de grandes hombres, como los panegíricos, que constituían gran parte de los escritos biográficos del siglo, evocaban sus virtudes y alentaban su emulación. Hasta cierto punto, la autenticidad de los rasgos carecía de importancia, porque (como ya se ha dicho) la simple existencia del retrato era un hecho histórico. Quizá lo más característico de todos estos volúmenes de retratos acompañados de vidas escritas es la falta total de correlación entre el texto y la imagen. El biógrafo casi nunca hace referencia al retrato, y menos aún saca de él conclusión alguna. Sólo muy de tarde en tarde sus palabras parecen ser reflejo de algún banal tratado sobre fisiognómica recordado a medias (del mismo modo que en la actualidad sus sucesores recurren a vagas teorías freudianas) para hacer una afirmación convencional. Así Francesco Sansovino, al escribir sobre la serie de retratos que añadió en 1565 a su historia de la familia Orsini, señaló que «al contemplar estos retratos de hombres tan distinguidos, se advierte que, en la dinastía Or-

sini, la grandeza y la majestad se encuentran en los rasgos y en los rostros, porque como eran hombres llenos de valor y autores de proezas militares, tenían frentes amplias y, en su mayor parte, además de aspecto verdaderamente regio, bocas muy grandes, características de hombres de gran elocuencia. De manera que, incluso si no tuviéramos de ellos otra noticia que estos retratos, los creeríamos de cuna excelsa y noble, porque estamos en condiciones de concluir de su rostro (que da una segura indicación de la mente) la grandeza de sus nobles y elevadas aspiraciones» [112].

Los primeros numismáticos comprendieron, por supuesto, que algunos de los emperadores romanos habían sido personas inicuas y que sus monedas transmitían una falsa impresión de sus cualidades morales. Pero esos eruditos nunca buscaron las pruebas de esa falsedad en los rasgos de los retratos que aparecían en las monedas; de buscarlas en alguna parte (porque en la mayoría de los casos apenas se consideraba que la imagen tuviera algo que ver con la vida), lo hacían en los reversos alegóricos en los que se atribuían al emperador todas las virtudes y permitían compararlo con los dioses [113].

En una ocasión, Du Choul fue un poco más lejos y aludió al problema del posible conflicto entre lo que sabemos de la vida de los emperadores y las imágenes con las que quisieron dejar constancia de su existencia [114], conflicto que, adecuadamente estudiado, hubiese socavado sus propias conclusiones y las de sus colegas numismáticos. Du Choul presenta el caso de Septimio Severo como ejemplo específico de la grotesca adulación con que el pueblo oprimido de Roma premiaba a los emperadores. Señala que, si bien Severo era (entre otras cosas) «un hombre bárbaro y sediento de sangre, recibió del Senado —más por miedo y adulación que por sus virtudes o méritos— los títulos que esa institución concedía a los buenos emperadores». Pero aunque Du Choul reproduce una moneda del emperador, cuyo anverso lo presenta de hecho como bastante sediento de sangre y el reverso (inscrito SPQR OPTIMO PRINCIPI), por el contrario, a caballo con porte majestuoso, no saca ninguna conclusión del contraste entre imagen e inscripción, y parece claro que su comentario sobre la adulación dispensada a este emperador, al igual que a otros, proviene básicamente de fuentes escritas, más que figurativas.

Incluso Fulvio Orsini que, como hemos visto, puso las bases para el estudio comparativo de los retratos al reproducir varias imágenes de la misma persona tomadas de distintos originales, nunca los utilizó para sacar conclusiones sobre la personalidad o el modo de vida de sus protagonistas. En el mejor de los casos señala que el retrato de Marco Antonio en una cornalina de la colección del cardenal Farnesio (que se identificó gracias a una comparación con muchas monedas de oro, plata y bronce) confirmaba las palabras de Plutarco, según las cuales en la adolescencia «tenía aspecto amable y era bien parecido» [115].

En 1586, sin embargo, habría sido posible atraer la atención de biógrafos, historiadores y coleccionistas sobre la utilización del retrato como indicador de carácter en una escala mucho más ambiciosa que los tímidos esfuerzos realizados hasta entonces. Porque precisamente en aquel año el napolitano Giovanni Battista della Porta publicó su *De Humana Physiognomonia* (figura 46), libro que alcanzaría gran número de ediciones en latín, francés, italiano y otros idiomas. Eran muchos los tratados de ese tipo aparecidos desde la antigüedad, pero Della Porta (que se mostraba extraordinariamente crítico acerca de todas las anteriores incursiones en ese campo) consiguió una reputación que eclipsó a la de sus predecesores, pese a que, en gran medida, su aportación al tema no era original. Parte del éxito del libro obedeció sin duda a la gran reputación que Della Porta se estaba forjando como poeta, erudito y autor dramático, además de experto en medicina, agricultura y criptografía, con indudables tendencias hacia lo oculto [116]; pero quizá gran parte del atractivo del libro dependiera del hecho de la profusión y peculiaridad de sus ilustraciones.




46. Giovanni Battista della Porta, *De Humana Physiognomonia*, Vico Equense, 1586: frontispicio con retrato del autor.

Entre los retratos que allí aparecían figuraban varios que tenían que resultar familiares, porque habían sido tomados, o adaptados, de algunas de las colecciones estudiadas en este capítulo. El museo de Paolo Giovio, tal como Perna lo publicara, era una fuente especialmente prometedora.

Della Porta se propuso demostrar que la mejor manera de interpretar el carácter de los seres humanos es analizar las semejanzas de sus rasgos con las de los animales que más se les parecen, porque en las especies animales el aspecto está determinado por la naturaleza [117]. Su libro, por consiguiente, estaba ilustrado con grabados que representaban un asno, un mono, un león, un perro, un camaleón, «que conservábamos vivo en la casa con ese propósito» [118] y de otras criaturas, todos ellas yuxtapuestas a retratos de hombres famosos, retratos que procedían principalmente de la colección de bustos y medallas reu-




47. Giovanni Battista della Porta, *Della Fisonomia dell'Huomo*, Padua, 1622: César Borgia y Tamerlán.




48. Giovanni Battista della Porta, *Della Fisonomia dell'Huomo*, Padua, 1622: Ezzelino, tirano de Padua.

nida por el tío de Della Porta y, sobre todo, por su hermano Giovan Vincenzo, cuya competencia en el estudio de las antigüedades sólo superaban, según se creía, Fulvio Orsini y Antonio Agustín [119]. Los dos hermanos compartían una casa en un distrito elegante cerca de Via Toledo y, a la muerte de Giovan Vincenzo, acontecida hacia 1603, Giovanni Battista reservó dos salas para utilizarlas como estudio y museo [120]. A su fallecimiento en 1615, su colección incluía, entre otras muchas cosas (como un astrolabio, muchos vasos antiguos y buen número de libros), cuatro retratos estatuarios de cuerpo entero, diecisiete cabezas colocadas en nichos —las de Alejandro Magno, Cicerón y Augusto entre ellas— y treinta y tres esculturas más, entre figuras más pequeñas y cabezas, situadas en una repisa que daba la vuelta a una sala. Todo ello en mármol. Colgados de las paredes había cuarenta y dos retratos de los reyes de España y de diferentes santos (del mismo tamaño, evidentemente) y algunos más de personajes contemporáneos, Galileo entre ellos; también había medallas guardadas en un gran escritorio de nogal [121].

Los modelos de Della Porta no son fáciles de reconocer, porque, en caso de necesidad, los adaptaba drásticamente para que se ajustaran a los animales con los que iban a ser comparados. En muchos casos, además, Giovio y él recurrieron a imágenes de amplia difusión. Sin embargo, parece probable que, en sus diferentes tratados sobre fisiognómica, Della Porta tomara los retratos de Tamerlán (figura 47), de Ezzelino, tirano del siglo XIV (cuyas facciones se comparaban con las de un perro de caza) (figura 48), de César Borgia, de Angelo Poliziano, feo y de larga nariz (que se parecía a un rinoceronte) y de Pico della Mirandola de ilustraciones fácilmente accesibles en los volúmenes de Giovio (figuras 49 y 50) [122].

No se sabe que Della Porta publicase retrato alguno de figuras históricas cuyos rasgos estuvieran en desacuerdo con la caracterización aceptada por sus contemporáneos: a ningún hombre honrado se le presentaba con ojillos como los del falaz César Borgia; ningún villano tenía los hermosos rasgos de Pico della Mirandola, que aparece en varias ocasiones

como el modelo mismo de la pureza y la docilidad (figura 51). Cuando —para un lector moderno al menos— el semblante parece estar en desacuerdo con lo que se sabe sobre la personalidad, se interpreta el semblante para hacer que se ajuste a las ideas tradicionales. La emperatriz Faustina, esposa de Marco Aurelio, que desempeñará un papel destacado en un capítulo ulterior del presente libro, aparece en Della Porta acompañada por Mesalina (figura 52). Las dos mujeres se enfrentan de perfil: la imagen misma, cabría suponer, de la rectitud y del carácter hogareño. Pero el afilamiento de los rasgos y la abundancia de los cabellos ponen de manifiesto su depravación, depravación con la que estamos familiarizados en el caso de Mesalina, pero también característica de Faustina que «llegó a yacer con gladiadores y otras personas de baja condición, como sabemos por todos los libros de historia»[123].

La última frase es importante. Della Porta no estaba más dispuesto que cualquiera de sus contemporáneos a proponer que fuese posible entender el carácter sin otra base que la fisonomía; ni siquiera a admitir que un retrato pudiera modificar la impresión creada por una lectura histórica. También para él texto y tradición escrita eran soberanos. Y, sin embargo, sus tratados destacan con una luz vivísima entre todos los libros de retratos de los siglos XVI y XVII. Por primera vez encontramos que la imagen desempeña un papel director y no meramente ejemplar; por primera vez sentimos que el historiador o el biógrafo o incluso el anticuario podrían —para bien o para mal— ampliar el ámbito de su investigación gracias a los instrumentos que Della Porta les ha proporcionado.

Pero no fue así. El territorio era peligroso, incómodamente cercano en ocasiones a la magia, y el mismo Della Porta tuvo problemas, aunque se defendió vigorosamente contra los cargos de heterodoxia[124]. La fascinación que produjeron sus libros fue inmensa, pero

49. Paolo Giovio, *Elogia Virorum bellica virtute illustrium*, Basilea, 1575: Tamerlán.



50. Paolo Giovio, *Elogia Virorum bellica virtute illustrium*, Basilea, 1575: Ezzelino, tirano de Padua.






51. Giovanni Battista della Porta, *Della Fisonomia dell'Huomo*, Padua, 1622: Pico della Mirandola.




52. Giovanni Battista della Porta, *Della Fisonomia dell'Huomo*, Padua, 1622: Mesalina y Faustina.

también causaron cierta vergüenza. Jacob Spon se mostró sumamente cauto cuando, en 1683, escribió en un ensayo sobre esta cuestión, prometedoramente titulado «De l'utilité des médailles pour l'étude de la physionomie»: «No quiero dedicarme a probar la verdad de las reglas de la fisiognómica, que pueden ser a veces engañosas. Se lo dejo a los expertos en la profesión. Sólo deseo dejar constancia de la regla general según la cual la naturaleza dibuja con frecuencia el retrato del alma en el rostro, y de que ciertas expresiones y estructuras tienden a servir de eco al temperamento y dan a conocer la inclinación de la persona»[125]. Spon no profundizó en la cuestión y concluyó asegurando que los anticuarios no habían escrito nada sobre fisiognómica: ciertamente no se tiene constancia de ningún caso en que se proponga, o se rechace, la identificación de algún retrato desconocido, apoyándose en que las facciones estén de acuerdo, o en desacuerdo, con los rasgos psicológicos que se cree característicos del hombre o la mujer estudiados.

De hecho, como Spon aclara, el breve análisis fisiognómico de retratos de personas muy conocidas con que nos tropezamos en el siglo XVII es siempre muy elemental y poquísimas veces tiene relación, ni siquiera remota, con las teorías de Della Porta. Así por ejemplo, cuando en 1635 el escritor francés Jean Tristan examinó una moneda de la emperatriz Faustina, llegó, como Della Porta, a la conclusión de que ponía de manifiesto su carácter disoluto —los dos, después de todo, se habían informado en las mismas historias de Roma—, pero no consideró necesario traer a colación los cabellos abundantes ni el afilamiento de los rasgos: «Sus medallas nos la presentan muy hermosa y con una expresión tan alegre e insolente que no sería difícil concluir por su fisonomía que era más las-

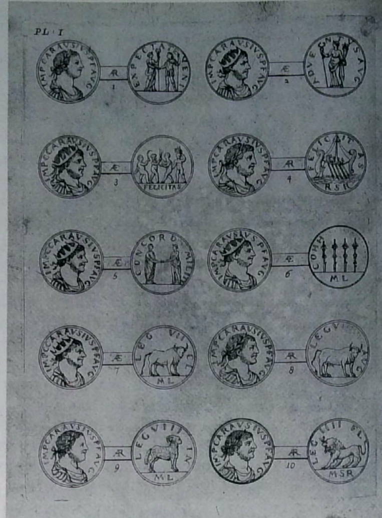
civa que su madre, incluso aunque los historiadores no nos hubieran contado nada acerca de ella»[126].

Hemos de esperar a que esté acabando el siglo XVII para encontrarnos con la más extensa y decidida entre las muchas justificaciones ofrecidas durante los 150 años precedentes para la publicación de innumerables volúmenes de retratos históricos. En su *Numismata* de 1697, John Evelyn señala una vez más la importancia de las medallas para el historiador, pero muy pronto amplía el ámbito, incluye otras formas de retrato y (con el refuerzo de cierta dosis de teoría fisiognómica) argumenta que de cuadros, monedas y grabados se puede obtener por igual un testimonio fiel e independiente sobre el carácter. Hay que admitir, sin embargo, que los ejemplos que nos da en apoyo de su tesis tendrían más peso si no fuesen tan totalmente previsibles. «Que quien escriba y lea la historia de los últimos tiempos, y en particular la de Cromwell, el difunto usurpador», comienza, «examine con seriedad los huecos y líneas de su rostro ambiguo y lleno de doblez (tal como Symmons lo estampó con exactitud en su medalla o Lombard en su grabado en dulce, a partir de un cuadro de Walker, el que más se le parece) para leer en él, sin otro comentario, los rasgos del disimulo, la audacia, la crueldad y la ambición en cada toque y pincelada...»; mientras que «en el noble conde de Strafford, pintado por Van Dyke y grabado por Lucas Vosterman [vemos] un semblante enérgico, serio y juicioso. En Enrique VII, pintado por Holbein, una efigie impenetrable, seca, prudente y cautelosa, así como en la de su predecesor, Ricardo III, un rostro deforme y ni una sola línea que no denuncie hipocresía, astucia y crueldad». Después prosigue en la misma vena, descubriendo «un porte envarado, fanático y ceremonioso... en Felipe II...; en Erasmo [retratado por Holbein] viveza, con un gracejo cordial y agradable y honesta gravedad», etc.[127]. La actitud de Evelyn ante los retratos es un buen ejemplo de la que alcanzará su punto culminante en incontables biografías de los siglos XIX y XX y que no proporciona otra sorpresa que su tardío desarrollo, pero sin llegar a sugerir que las pruebas visuales puedan hacer otra cosa que ilustrar de manera evocativa lo que ya se sabe por las fuentes escritas.

De hecho, probablemente, sólo cuando no existían esas fuentes escritas era posible recurrir a la fisiognómica en busca de posibles respuestas a la investigación histórica. Así, en un libro publicado en 1740, pero escrito al parecer mucho antes, con el desafiante título *Histoire de Carausius, Empereur de la Grande-Bretagne, collègue de Dioclетian et de Maximien. Prouvée par les Médailles*, Claude Genebrier, francés y (previsiblemente) médico, escribió acerca de algunas monedas de este personaje poco documentado (figura 53) que

> no parece que su edad superase los cincuenta o cincuenta y cinco años, de manera que aún estaba capacitado para emprender nuevas expediciones. Sus medallas lo muestran con el tipo de bigote que los emperadores se dejaban en aquellos tiempos. Si lo observamos con detenimiento, advertimos que tenía ojos más bien pequeños, nariz un tanto aquilina, cuello robusto, hombros anchos, rostro regular y más bien alargado, papada y expresión resuelta. Todo esto es característico de un hombre vigoroso, de fuerte temperamento, acostumbrado a trabajar y al ejercicio continuo de la navegación y de la guerra; de un hombre que se ha consagrado a esas dos actividades desde la primera juventud...[128].

También aquí el escritor utiliza la imagen para confirmar una idea preconcebida. De todos modos, las observaciones de Genebrier destacan con una frescura sorprendente de entre el convencionalismo de casi todos los análisis retratísticos anteriores.




53. Claude Genebrier, *Histoire de Carausius... Prouvée par les Médailles*, París, 1740: monedas del emperador Carausio.

*V. Los historiadores y la utilización del retrato*

Pero, ¿qué decir de los historiadores, esos historiadores cuya atención buscaban editores, autores y anticuarios con tanta diligencia y energía, tanta elocuencia y tanta fantasía? La pauta es similar en todas partes.

Muchos de los grandes historiadores narrativos de los siglos XVI y XVII advertían con gran claridad la fuerza evocadora de los retratos históricos y en ocasiones crearon impresionantes colecciones propias. Pero se negaron a ir más allá.

El mismo Paolo Giovio proporciona el ejemplo más llamativo de esa actitud cautelosa. Giovio afirmaba que sus *Elogia* (obra publicada por primera vez sin ilustraciones) se habían inspirado directamente en los retratos de su museo [129], y en su mayor parte debe de ser verdad. Puede probarse, sin embargo, que en un considerable número de ocasiones describe cuadros que no se corresponden con ninguno de los que poseía [130]: existía, después de todo, la convención muy arraigada de crear un retrato imaginario para hacer un esbozo del carácter con palabras. También sabemos que, a veces, Giovio escribía un elogio antes de obtener un retrato del modelo de que se tratara [131], y que en una o dos ocasiones fracasaron todos sus intentos de subsanar esta omisión, causando por ello notables problemas a Pietro Perna cuando decidió publicar sus volúmenes ilustrados, mucho después de la muerte de Giovio [132]. Y, a veces, sus descripciones de figuras históricas que se propone conmemorar provienen, casi con seguridad, de fuentes escritas y no de los retra-

tos que poseía [133]. En un gran número de casos, sin embargo, lo que Giovio escribió contaba con el estímulo de lo que veía.

Aunque, como el duque Cosme le recordó de manera incisiva, «siendo la verdad el nervio de la historia, a la que su reverenda señoría se espera que sirva con los seis [libros de historia] restantes, será difícil mantener el nivel de crédito si su señoría vuelve de lleno a los *Elogia*, en los que está permitido, en cierto modo, dejar de lado la verdad y oscurecerla» [134]. A Giovio se le ha acusado con frecuencia de «dejar de lado la verdad y oscurecerla», tanto en su *Historiarum sui Temporis libri XLV*, que finalmente apareció en 1550, como en sus *Elogia*. Está claro, de todos modos, que también él consideraba completamente distintas estas dos ramas de la escritura. La *Historia* abarcaba toda Europa, "el mundo entero", de hecho, tal como Giovio presumía en su introducción (una presunción ampliamente justificada por el alcance de su relato). Su primera frase, larga y obsesionante, está de acuerdo con el tono elegíaco común a los historiadores italianos, aunque no sólo a ellos, cuando se vuelven a mirar el pasado reciente:

> Cuando el mundo entero estaba en paz y vivía tranquilamente, cuando no se oía en ningún sitio rumor alguno de guerra y cuando sobre todo Italia (que no mucho antes se había visto perturbada por discordias internas) florecía en paz y tranquilidad, estalló una guerra mayor y mucho más terrible de todas las conocidas por el hombre, guerra que, en pocos años, trastornó no sólo a toda Europa, sino también los más remotos lugares de Asia y Africa, derrocando o arruinando en todas partes los imperios, incluidos los de las naciones más famosas [135].

El relato de Giovio de los acontecimientos ulteriores cuenta con abundantes detalles psicológicos de gran viveza y siempre se ha admirado mucho el estilo suntuosamente pictórico de su escritura [136], pero nunca se apoyó directamente en las pruebas encontradas en su colección de retratos a fin de describir los rasgos o las expresiones de las principales figuras de su *Historia*. Sin duda pensaba en su propio museo cuando describe con gran elocuencia el mítico saqueo del palacio de los Médicis en 1494, al que sigue la venta de «estatuas antiguas, joyas, gemas notables por la extraordinaria maestría con que fueron talladas por artesanos de otros tiempos, vasos hechos de materiales preciosos, y medallas de oro, plata y bronce con retratos de los capitanes más ilustres» [137] y, sin embargo, nunca vuelve la vista a su museo en busca de materiales con que enriquecer su narración. No hay duda de que, en el caso de Giovio, el historiador estimuló al coleccionista, pero parece igualmente cierto que el coleccionista tuvo muy poco que decir al historiador, por mucho éxito que tuviera al inspirar al panegirista.

En Francia, el caso de Jacques-Auguste de Thou es en cierta medida similar. Este personaje de gran humanidad, amigo de Montaigne, nació en 1553, un año después de la muerte de Giovio, y en 1583 empezó a redactar lo que llegaría a ser su gran *Historiarum sui temporis libri 138* [138]. Al igual que Giovio, se trataba de una persona estrechamente ligada a los acontecimientos que describió y, en su calidad de político y diplomático, conoció a muchos de los protagonistas de su Historia. Mientras trataba de negociar entre las facciones religiosas que guerreaban en su país, y cuando estaba al servicio del futuro Enrique IV, viajó extensamente por Alemania e Italia, así como por Francia [139]. Siempre visitaba los monumentos locales y los tesoros artísticos, por los que, como dijo de sí mismo, «avoit un goût fort délicat» [140]. Era además un hábil delineante que disfrutaba viendo trabajar a los pintores [141], y quizá participase de algún modo en el diseño del mausoleo para su padre que encargó a Barthélemy Prieur, «Ouvrage où la beauté du travail renouvelle avec plaisir le souvenir d'un si bon Citoyen et l'excellence de l'Ouvrier» [142]. De Thou subió hasta

lo alto de la torre principal de la catedral de Estrasburgo [143] y estuvo en Narbona para inspeccionar *La resurrección de Lázaro*, el retablo de Sebastiano del Piombo [144]. En Florencia, Vasari le enseñó la ciudad. Cuando contemplaron juntos los retratos de los jóvenes Juan y García de Médicis, De Thou preguntó a Vasari si había algo de cierto en el rumor de que aquellos príncipes habían sido asesinados por su padre. Vasari guardó silencio, y eso convenció a De Thou de la exactitud del rumor; Enrique IV, sin embargo, se opuso a que lo publicara en su *Historia* [145]. En Roma conoció a Fulvio Orsini y a su círculo en el Palazzo Farnese [146] y cabe que en Venecia tratara a Erizzo, de quien más adelante escribiría con entusiasmo [147]. En Brujas se interesó por Hubert Goltz, que se había ausentado de la ciudad por aquellos días [148], y en Augsburgo le impresionaron profundamente los grandes palacios y las colecciones de medallas de los Fugger [149]. En su biblioteca personal tenía ejemplares de los tratados de Strada, Erizzo, Goltz, Agustín, Du Choul, Fulvio Orsini y de los demás destacados numismáticos de la época.

De Thou estaba probablemente más versado en el conocimiento de las cosas antiguas y tenía más entusiasmo artístico que cualquier otro historiador de su siglo, con la excepción de Giovio. Además añadió a su biblioteca, que se convertiría en una de las mayores de Europa de carácter privado, una colección de 134 retratos de diferentes tamaños [150]. Si bien esa colección era, por su ámbito, mucho menos ambiciosa que la de Giovio —y, como no se hicieron grabados de los retratos y todos han desaparecido, no podemos hacernos una idea de su calidad—, figuraban en ella muchos de los soberanos de su época y de periodos anteriores, numerosos escritores (desde Petrarca a Ronsard, incluido el mismo Giovio), grandes dignatarios eclesiásticos y otras figuras prominentes. Se trataba, por tanto, de algo mucho más importante que una simple colección de retratos de amigos, familiares y colegas (aunque éstos no faltaran, ciertamente) —con alguna indicación de lealtad a la familia reinante—, del tipo de las que por entonces empezaban a abundar. De Thou pensaba probablemente que sus cuadros, al igual que sus libros, eran auxiliares necesarios para la Historia que estaba escribiendo. Sin embargo, recurrió a ellos tan poco como Giovio para completar las frecuentes descripciones del carácter y actividades de muchos de los personajes cuyos retratos colgaban «au dessus des tablettes de la Bibliothèque» en la que trabajaba.

El espíritu del gran libro de De Thou —tan gráfico y colorista, tan tolerante y al mismo tiempo tan comprometido— se detecta sin duda en la obra maestra de otro historiador que, medio siglo después, escribiría un relato de su época, igualmente turbulenta, y que también buscaría representaciones de quienes habían participado en aquellos acontecimientos. Aunque el futuro Lord Clarendon quizá empezara a comprar cuadros durante su exilio en Francia y los Países Bajos entre 1648 y 1660, es seguro que adquirió la mayor parte de su excelente galería de retratos —por medio de regalos, compras y encargos— después de la Restauración, y que la utilizó para decorar su espléndida mansión de Piccadilly durante el breve periodo que precedió a su segundo exilio en 1667 [151]. En la colección figuraban retratos de Erasmo, Wolsey y de figuras de la época de Isabel y Jacobo I [152], pero se trataba, en su abrumadora mayoría, de hombres de su tiempo —algunos ya fallecidos, como Laud y Strafford— a los que había conocido personalmente. Al igual que Giovio, y probablemente De Thou, le interesaban más las facciones de los personajes representados que la calidad de los cuadros; y aunque poseía algunos excelentes originales de Van Dyck y otros maestros, muchos de sus cuadros no eran más que copias y, casi con toda seguridad, reconocidas como tales. Clarendon inició su magnífica *History of the Rebellion* en 1646, pero la alteró radicalmente, la corrigió y terminó finalmente después de abandonar Inglaterra en 1667 [153]. Para muchos lectores, la obra de Clarendon

resulta memorable sobre todo por la descripción, tanto corporal como anímica, de los protagonistas de las guerras civiles de Inglaterra, pero —como en el caso de Giovio y De Thou— en ninguna ocasión se hace referencia a los retratos de los hombres descritos con gran intensidad gráfica y sutileza en el análisis. Es cierto que Clarendon reunía en Londres su colección de retratos en el mismo momento en que ocupaba el primer plano de los asuntos públicos y carecía, por tanto, de tiempo para escribir su *Historia*, y que, cuando huyó a Francia y pudo volver a trabajar en su libro se vio forzado a dejar sus cuadros en Londres. De todos modos, esta negativa a utilizar cuadros era tan frecuente entre los historiadores serios (a quienes hay que distinguir de los anticuarios) que no podemos achacarlo únicamente a motivos coyunturales.

La abstinencia de Clarendon, sin embargo, tuvo una secuela importante. La *True Historical Narrative of the Rebellion and Civil Wars in England* se publicó en 1702-4, casi treinta años después de la muerte de su autor, en tres volúmenes sin ilustraciones. Esta anomalía no tardó en señalarse. «La *pintura* nos da no sólo la Persona, sino el Carácter de los Grandes Hombres», escribió Jonathan Richardson en 1715 [154]. «El Aspecto de la Cabeza y el Porte en general dan sólidas indicaciones sobre la Mente e ilustran lo que el Historiador dice de manera más expresa y por menudo. Si un Hombre lee la descripción de una Personalidad en el libro de Lord Clarendon (y desde luego nunca hubo mejor Pintor de esa clase), descubrirá que mejora al contemplar un Cuadro de la misma Persona pintado por *Van Dyck*». Tres años más tarde se llegó a saber que Clarendon había tenido el propósito de incluir ilustraciones en su historia, porque en 1718 Thomas Hearne se enteró por un conocido de la existencia de un conjunto de tres volúmenes «con las Cabezas de los Héroes mencionados en esa obra. Varias realizadas por Hollar, y el antedicho cree que todas se tomaron de Cuadros originales. Lord Clarendon empezó esta Colección, que terminó su hijo, quien la legó a la anciana Duquesa de Beaufort y ella, a su vez, a su Hijo, el actual Propietario. Varias están dibujadas a tinta china» [155]. Sea cual fuere la verdad sobre las intenciones de Clarendon, no cabe duda de que las ediciones de su historia con ilustraciones añadidas se hicieran extraordinariamente populares y figuran, de hecho, entre los ejemplos más tempranos del género. Antes de que pasaran diez años, Hearne mencionaba ya una versión por la que Sir Thomas Seabright había pagado sesenta guineas [156]. Otro anticuario, el famoso George Vertue, también tuvo noticia de volúmenes de Clarendon ilustrados con grabados y dibujos por los que se pagaban precios elevados [157]; y en 1728 un catálogo anunciaba "una colección de diez grabados del reinado de Carlos I" afirmando que estaban «hechos con gran cuidado, los mejores, con diferencia, de todos los relacionados con nuestra historia inglesa; todos del mismo tamaño; pueden enmarcarse con cristal, si se utilizan para decoración, o servir para incorporarlos a la historia de Lord Clarendon» [158]. Cuando, mucho más tarde, en la segunda mitad del siglo XVIII, James Granger lanzó la moda de añadir ilustraciones a los volúmenes históricos y también a los de otros géneros [159], Clarendon fue uno de los autores más populares a la hora de utilizar el procedimiento, y esta tendencia culminó con el magnífico conjunto de treinta y un volúmenes con 14.489 retratos, empezado por Alexander Hendras Sutherland en 1795, y que se encuentra actualmente en el Museo Ashmolean de Oxford [160].

Sin embargo, una de las primeras obras de historia propiamente tal para la que se planearon originalmente ilustraciones auténticas había aparecido ya en Francia a mediados del siglo XVII. Aunque su ejecución estuvo sujeta a algunas de las limitaciones analizadas anteriormente en este capítulo y el libro no justifica plenamente las afirmaciones altisonantes de su autor, el proyecto era tan ambicioso por su concepción que merece prestarle atención. François Mézeray nació en 1610, hijo de un cirujano [161]. Se educó en la uni-

versidad de Caen y sirvió en el ejército antes de convertirse en protegido de Richelieu y pasar luego a escribir la impresionante *Histoire de France* que terminó en 1651. Durante buena parte del resto de su vida se dedicó a preparar nuevas versiones, corregidas y abreviadas, de ese libro, que le hizo famoso pero que también le causó problemas. Sus conocimientos y originalidad se vieron atacados por los "eruditos", y es cierto que él mismo insistía en que deseaba hacer su historia accesible a la gente educada y no sólo a otros escritores. Más adelante se criticó su estilo por inelegante y tosco: pero se trata de un destino que compartió con muchos otros autores que vivieron —o al menos escribieron— antes del florecimiento pleno de "la época de Luis XIV"; y, sobre todo, tuvo problemas con las autoridades, porque su estimulante sinceridad chocaba con la ortodoxia impuesta por el rey y por Colbert.

Mézeray se daba cuenta perfectamente de que, si bien recurría con frecuencia a fuentes convencionales ya utilizadas por otros historiadores, su enfoque del tema era totalmente original. «Si la matière est vieille», escribe en su prefacio, «la force que je lui donne, la rend toute nouvelle»[162], y argumentaba que para conocer a fondo la historia de Francia, debía conocerse primero «la de toda Europa en su conjunto y en detalle, los orígenes, las hazañas y las costumbres de todos los Estados, tanto antiguos como modernos, las genealogías de las familias más ilustres» y, proseguía, en un pasaje muy notable que sin duda leyó Michelet, «todas sus provincias, costas, bosques, montañas, pantanos, ríos, carreteras y otros detalles topográficos, porque si no se conocen se cae inevitablemente por precipicios. Desde Europa en su conjunto hay que pasar al estudio de Francia, para lo que hay que conocer, por así decirlo, hasta el castillo más insignificante, el arroyo más pequeño y la casa del último caballero...» Más adelante, Mézeray elaboró propuestas para un diario que «registraría los nuevos descubrimientos y "luces" que se encuentran en las ciencias y en las artes, cuyo conocimiento no es menos útil a la humanidad que las acciones guerreras y la política... las ciencias y las artes distinguen a los grandes Estados tanto como los ejércitos», palabras que resulta mucho más sorprendente encontrar a mediados del siglo XVII que en las páginas de Voltaire.

Hemos de examinar la actitud de Mézeray hacia las ilustraciones en el contexto de este enfoque tan nuevo, incluso aunque su análisis nos lleve en cierto modo más allá de los límites de un capítulo que se ha ocupado básicamente de retratos. En la primera página de su prefacio, Mézeray afirma que «los retratos y la narración son casi los únicos medios para conservar la fama de los grandes hombres, verdadero propósito de la historia». Los retratos

> trazan los rasgos y muestran el exterior y la majestad del cuerpo, mientras que la narración relata acciones y describe el carácter. De manera similar, los resúmenes de lo que está escrito dejan constancia de los éxitos del príncipe y, al mismo tiempo, su fisonomía explica lo que le mueve a hacer su instinto natural. La Historia que he emprendido está hecha de esas dos partes: la pluma y la punta del grabador se empeñan en noble combate sobre cuál representará mejor los objetos tratados...

Luego analiza "los increíbles gastos" ocasionados por los grabados, entre los que figuran los retratos de los reyes, de sus reinas (algo de lo que ningún otro autor se ha preocupado, como si, añade, las damas fuesen incapaces de acciones heroicas), y también los delfines, aunque, desgraciadamente, no era posible incluir además a los otros infantes. «En cuanto a los retratos, no son como los que se ven en otros libros; no se han creado a partir del capricho de un grabador, que se los inventa para entretener al ignorante. Se trata de re-

tratos auténticos y proceden de originales tan fidedignos que, a fin de permitir incluso al lector más escéptico comprobarlos por sí mismo, se indican las fuentes de donde se han tomado».

Mézeray llega todavía más lejos. Anuncia que, además de los retratos regios, va a incluir ochocientas medallas que ilustrarán los sucesivos reinados, medallas que está dibujando a partir de *La France métallique*, de Jacques de Bie. Su actitud hacia esta colección es muy poco generosa: se abstiene incluso de dar el nombre del autor, se burla de las "confusas explicaciones" sobre las medallas recogidas en el libro y se propone sustituirlas por comentarios mucho más amplios y satisfactorios. El hecho de que Mézeray se apoyara en esta fuente un tanto sospechosa provocó que su obra fuese a la larga menospreciada, pero sigue siendo de todos modos notable. Cada reinado se presenta mediante un retrato en un círculo cuidadosamente enmarcado (figura 54), cuya fuente se indica: a menudo una iglesia o Fontainebleau o el Louvre, en ocasiones una colección privada. En el interior del texto de cada capítulo dedicado a un rey se presentan una o más medallas, mostrando siempre el reverso para ilustrar su éxito o éxitos principales (figura 55). Los reversos se explican con cierto detalle y, pese a las dudas sobre su autenticidad, Mézeray tiene razón cuando afirma que sus explicaciones son más completas que las que aparecen en obras anteriores del mismo género. También se incluyen retratos de la reina y del heredero al trono, incluso aunque haya fallecido en la infancia y sólo haya sido delfín durante unos meses. Hemos visto, sin embargo, que los reyes más antiguos, como Faramundo o Clodión, carecen de retrato: tan sólo un círculo vacío con unos versos debajo; y de cuando en cuando Mézeray aclara que no ha podido encontrar retratos de uno o varios hijos del rey.

Desde muchos puntos de vista el reverso de las medallas constituye el rasgo más interesante del libro, porque, de manera especial en el caso de los reyes más antiguos, están pensados para complementar las historias con materiales visuales auténticos, fechados en el periodo que se estudia. Es cierto que, en su mayor parte, estos reversos sólo se utilizan para ilustrar algún acontecimiento que ya se ha analizado por escrito; pero hay ocasiones en las que Mézeray, cuando no dispone de fuentes escritas, está a punto de utilizar la imagen como prueba fundamental. A medida que el libro avanza —se compone de tres volúmenes— su carácter cambia. Los retratos y medallas de los reyes más recientes son mucho más auténticos y precisos (al mismo tiempo que más abundantes) que los de los primeros (Mézeray reproduce doce reversos para Carlos VI y cincuenta y ocho para Enrique III) y la narración histórica se basa en fuentes mucho más serias. Sin embargo, pese a una mayor disponibilidad y fiabilidad, los reversos de las medallas pierden gran parte de la relación intrínseca que tenían anteriormente con el texto. Tanto los reversos como sus explicaciones quedan progresivamente relegados al final de cada reinado en lugar de ser parte integrante; y, dado que, casi sin excepción, su contenido es más alegórico que narrativo, sólo cumplen un papel muy limitado a la hora de ilustrar directamente el texto escrito. Pese a ello, los hermosos volúmenes de Mézeray son probablemente la obra histórica más importante del siglo XVII que recurre —aunque de manera indecisa— a pruebas aportadas por fuentes visuales.

## VI. *Progresivo escepticismo*

Para finales del siglo XVII no eran únicamente los historiadores quienes se mostraban reticentes a la hora de sacar conclusiones de pruebas aportadas por los retratos o, incluso,

384 Histoire de France.

PAPES:

Encore ESTIENNE III, S. 3. ans 5. mois.

ADRIAN I. élu en Fevrier 772. S. prés de 24. ans.

LEON III. élu en Dec. 795. S. 20. ans 5. mois, dont 18. pendant ce Regne.




*Avoir par sa valeur, & par son zele ardent,*
*Sceu vaincre les Saxons, & les Mores d'Espagne,*
*Esteint le nom Lombard, converti l'Allemagne,*
*Et joint aux Fleurs de Lis l'Empire d'Occident,*
*Sont des plus grands exploits de nostre* CHARLEMAGNE.

CHARLES

444 Histoire de France,




CAROLVS MAGNVS




CAROLVS MAGNVS.




MEDAILLES

DE CHARLEMAGNE.

I. SAXONIBVS AD TORRENTEM DEVICTIS. *Les Saxons vaincus sur le torrent de Bullerbon.* Ce fut là que l'armée Françoise durant vne grande secheresse qui

54. François de Mézeray, *Histoire de France*, París, 1685, vol. I: "Retrato de Carlomagno".

55. François de Mézeray, *Histoire de France*, París, 1685, vol. I: "Reversos de medallas de Carlomagno".

a la hora de utilizarlas de cualquier otro modo. Cierto número de escritores y algunos anticuarios (especialmente en Inglaterra), empezaban a mostrarse escépticos sobre su valor. Esto pudo ser, en parte, una respuesta perfectamente lógica a las representaciones muy distintas, y en ocasiones totalmente incompatibles, de una misma figura histórica que aparecían en las antologías de retratos publicadas por editores que se hacían la competencia; editores que, por añadidura, ridiculizaban abiertamente en sus prólogos la irresponsabilidad de sus rivales. Pero había probablemente otro motivo, más decisivo aún, para dudar de la veracidad de los retratos que se presentaban al público, si bien (como veremos) se trataba de una razón que los anticuarios se habían resistido con frecuencia a aceptar. Una



56. Gregorio Leti, *Teatro Belgico*, Amsterdam, 1690: Carlos I de Inglaterra.

simple mirada a lo que estaba sucediendo en su época podría haberles hecho pensar que prácticas semejantes también habían sido habituales en el pasado. Así Peter Stent, el inventivo editor londinense con el que ya nos hemos tropezado, no era el único que encargaba a los grabadores que trabajaban para él un tipo de retrato normalizado (con frecuencia ecuestre) al que podía cambiársele la cabeza de acuerdo con las necesidades: a Richard Cromwell (figura 57) se le podía transformar en Carlos II (figura 58) con un mínimo de molestias y de gastos [163].

Cuando, pese a una mayor lejanía en el tiempo del original, se utilizaba esta técnica, los resultados podían ser muy extraños. Cualquier persona familiarizada, incluso remotamente, con la apariencia de Carlos I —¿y quién no lo estaba en 1690?— quedaría desconcertado ante un retrato suyo, difícilmente reconocible, que lo representaba con una armadura fabricada para un príncipe de la dinastía Habsburgo un siglo antes (figura 56) y que apareció ese año en el *Teatro Belgico* de Gregorio Leti, publicado en Amsterdam y al que seguiría, en 1692, la *Historia, e Memorie recondite sopra la vita di Oliverio Cromuele*,





57. Peter Stent, *Richard Cromwell*.




58. Peter Stent, *Carlos II.*



59. Estatua del obispo Fell en Nuneham Park, Oxfordshire.

del mismo autor, en la que muchas ilustraciones carecen de todo parecido con los personajes supuestamente representados. No es probable que los escépticos se dejaran convencer por la defensa de Leti ante las acusaciones de precipitación y descuido que se le hicieron en muchas ocasiones: «Duermo poco, me levanto muy temprano, hago pocas visitas, salgo en contadas ocasiones, de ordinario sólo tomo dos tazas de chocolate muy claro por la mañana y no como hasta la noche; tres días a la semana no me acuesto sin haber escrito durante doce horas, y los demás por lo menos seis», etc. [164].

Casi veinte años más tarde, mientras visitaba la catedral de Christ Church College en Oxford, «aproveché la oportunidad», nos cuenta el anticuario Thomas Hearne, «para examinar detenidamente la estatua del obispo Fell que acababa de ser colocada en uno de los nichos del interior del College, junto a las habitaciones del decano. El estatuario estaba trabajando. Todas las personas que conocieron al obispo están de acuerdo en que no se le parece, porque el obispo era un hombre delgado, lleno de gravedad, mientras que la Estatua lo representa rollizo y alegre. Comenté con el escultor la falta de parecido con el original, y que lo había hecho demasiado rollizo. Ah, me respondió, hemos de hacer de él un Hombre apuesto. Exactamente como si se tratara de ridiculizar al Obispo, que, pese a llevar vestiduras episcopales, no representa, a juzgar por la Estatua, más de veinte años» [165] (figura 59).

¿Cuántas de las personas que compraban los grabados de Peter Stent o los volúmenes de Gregorio Leti o que conocían al obispo Fell trasladaron sus recelos al pasado? Incluso John Evelyn, convencido de que era mucho lo que podía aprenderse estudiando los retratos de Cromwell y de otros protagonistas de las guerras civiles de Inglaterra (aunque no, cabe suponer, de los reproducidos en el libro de Gregorio Leti), sentía dudas de cuando en cuando. ¿No podría ser, preguntaba, que los retratos de las monedas imperiales mejorasen la realidad, igual que, añade, en una comparación que parecerá extraña (o maliciosa) a cualquiera que esté familiarizado con las obras mencionadas, los retratos de su época favorecían a Carlos Borromeo? [166].

Y, si bien los argumentos esgrimidos son algo distintos, las reflexiones de Daniel Defoe durante su visita al castillo de Holyrood en 1726 proporcionan, implícitamente, lo que es quizá el alegato más convincente contra el conjunto de imágenes analizado en este capítulo:

> En el Lado norte se halla una importante Galería, que ocupa toda la Longitud de la Casa, famosa por albergar los Retratos de todos los Reyes de Escocia desde el Rey Fergus, quien, dicen, reinó en el año 320 antes de Jesucristo. Pero, en mi opinión, como esos Cuadros no pueden ser Originales, y no se supone que lo sean, sino tan sólo un Rostro y un Traje dejados a la Discreción del Pintor, y son todos el resultado de Conjeturas, no veo nada Especial ni, de hecho, nada Valioso en ellos. En lo referente a sus últimos Reyes, podría tener algún sentido conservar sus Retratos a partir de antiguos Dibujos del natural, o de sus Monedas o Medallas, ya que eso, desde luego, merecería la pena y, aunque no fueran más que nuevas copias, sería interesante verlo; pero, tal como está, he de confesarlo, parece una Cosa sin importancia y no una Galería digna de una Corte [167].

60. Peter Heymanns, tapiz (446 x 690 cm.) en el que se muestra a Martín Lutero predicando en presencia de príncipes de las casas de Sajonia y Pomerania, en 1554 (Greifswald, Ernst-Moritz-Arndt-Universität).

# 3

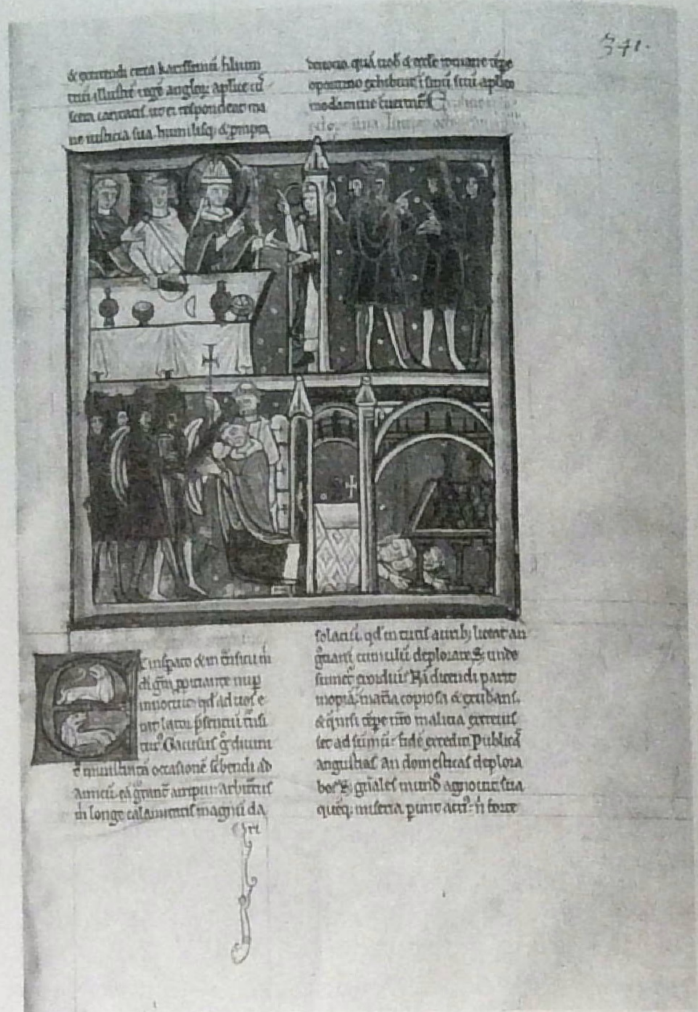
# *La narración histórica y el reportaje*

Los reversos de las medallas publicados por Jacques de Bie que François Mézeray utilizó como ilustraciones para su historia de Francia eran esencialmente alegóricos, aunque en algunos casos la alegoría se aplicaba tan parcamente a la representación de algún suceso concreto que la imagen transmitía una sensación de realidad sin adornos. De todos modos, para la época en que apareció su libro existía ya una larga tradición, aunque hubiera sufrido interrupciones, de documentos visuales contemporáneos de sucesos públicos importantes (realizados con diversas técnicas) que podían leerse como reportaje directo. En las paredes del palacio de Carlomagno en Ingelheim, por ejemplo, frente a las valerosas acciones de los antiguos reyes y héroes, se hallaban grandes pinturas que representaban la conquista de Aquitania por el rey Pipino, así como el sometimiento de los sajones y la coronación de Carlomagno [1]. Antes de que transcurrieran diez años desde el asesinato de Tomás Becket, perpetrado en 1170, circulaban ya manuscritos ilustrados que relataban el crimen (figura 61) [2]. Volúmenes espléndidamente iluminados de las *Grandes Chroniques de France*, con fechas de finales del siglo XIII y del XIV, mostraban incidentes de la historia de la época —la prisión de los templarios, la coronación de Carlos V—, así como episodios de la vida de Carlomagno y de sus sucesores que ya pertenecían a un pasado distante [3]; y, de manera similar, el pasado y el presente se mezclaban en un ejemplar profusamente ilustrado de las crónicas de Giovanni Villani de Florencia, realizado en la segunda mitad del siglo XIV [4]. La conquista de Inglaterra por los normandos quedó ya recogida en detalle en un gran tapiz cuando muchos de los que tomaron parte en ella aún vivían [5]; y los sermones de Lutero (figura 60), la captura de Francisco I en la batalla de Pavía y la derrota de la Armada Invencible se celebraron en magníficas colecciones de tapices [6]. Velázquez pintó a Justino de Nassau entregando simbólicamente la ciudad de Breda a Ambrosio Spínola menos de diez años después del sitio, y el asesinato del conde Wallenstein quedó recogido en un cuadro muy gráfico de Pietro Paolini, pintor poco conocido (figura 62) [7]. La ejecución de María Estuardo, la matanza de san Bartolomé y la entrada de Enrique IV en París son acontecimientos que grabaron artistas de distinta habilidad pero con los que llegó a familiarizarse un amplio público internacional.

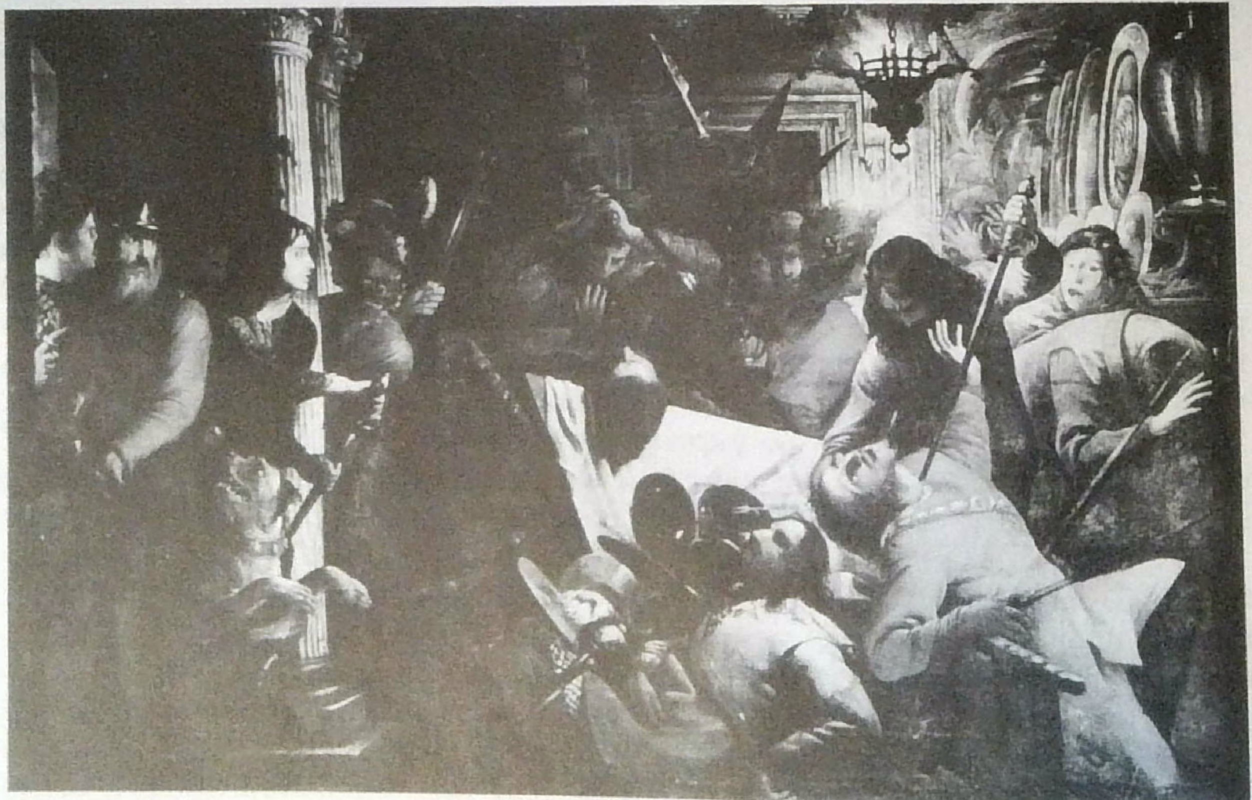
Es cierto que ninguna de estas representaciones contemporáneas de importantes asuntos públicos era, pese a lo convincente de su aspecto, “información de testigos oculares”, como algunos historiadores del siglo XIX gustaban de afirmar; además, muchos acontecimientos de igual importancia no fueron recogidos por artista alguno [8]; y, de todos modos, escenas como las mencionadas se veían superadas con creces por temas fijados desde antiguo y tomados de las Escrituras, de las vidas de los santos o de la literatura griega y romana. No obstante, al menos algunas de las pinturas sobre acontecimientos más locales

61. Primera representación conocida del asesinato —en 1170— de santo Tomás Becket, *c.* 1180 (Biblioteca Británica).

63 (*página siguiente*). *Recepción [en el siglo IX] de las reliquias de san Marcos en Venecia*, mosaico del siglo XIII sobre la Porta di Sant'Alippio, basílica de San Marcos, en Venecia.



62. Pietro Paolini, *Asesinato [en 1634] del general Wallenstein*, *c.* 1634 (Lucca, Palazzo Orseti).





que podían verse en sitios públicos llegaron a alcanzar una importancia fundamental al concedérseles la misma categoría (y en ocasiones aún más) que a la palabra escrita para dirimir cuestiones abiertas al debate histórico. Esta idea resultó muy influyente en Venecia[9]. Así un cronista de la ciudad, que escribió entre 1267 y 1275, al narrar el traslado desde Alejandría, casi 450 años antes, de unas reliquias, concluía su relato con las siguientes palabras: «y si cualquiera de vosotros desea comprobar que estas cosas sucedieron tal como las cuento, que acuda a la hermosa iglesia de San Marcos en Venecia y lo vea directamente, porque la historia está allí escrita tal como os la he contado». Pese a su utilización de la palabra "escrita", Martin da Canal alude a escenas representadas con mosaicos en los lunetos por encima de los cuatro pórticos a los lados de la entrada principal de la basílica (figura 63), mosaicos que, de hecho, se estaban instalando aproximadamente en la misma época en que él escribía su relato.

Fue, sin embargo, la controversia en torno a la "paz de Venecia" de 1177 lo que demostró, más que ninguna otra cosa, la importancia que podía atribuirse a las fuentes visuales como prueba histórica. Podía decirse, afirmaban los venecianos, que en aquel año su república había salvado al papado de la catástrofe al mediar, desde una posición de fuerza, entre Alejandro III y el emperador Federico Barbarroja; el papa mismo, por añadidura, había reconocido la trascendencia de su intervención ofreciendo a Ziani, dogo de



64. Iluminación de un manuscrito veneciano de mediados del siglo XIV mostrando la reconciliación del emperador y el papa delante de San Marcos en 1177 (Venecia, Museo Correr).

Venecia, varios presentes simbólicos. Algunos episodios de este éxito legendario quedaron ampliamente recogidos en pinturas y manuscritos iluminados (figura 64), así como en crónicas, que, según se aseguraba en Roma, eran tendenciosas y estaban equivocadas. Y en época tan tardía como 1584, fray Girolamo Bardi, un defensor de la causa veneciana, presentó como prueba no sólo una cincuentena de fuentes escritas en alemán, francés, español, italiano y latín, sino también (al igual que ya habían hecho autores precedentes) un "antiguo" fresco de Siena y, sobre todo, los cuadros de Bellini, Carpaccio y otros artistas que, hasta ser devastados por el fuego pocos años antes, podían verse en la sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale. A la objeción de que aquellos cuadros se habían pintado 300 años después de los acontecimientos que pretendidamente recogían, fray Girolamo respondió que un examen de las paredes chamuscadas de la sala del Consejo revelaba que habían reemplazado pinturas anteriores, exactamente iguales, a la *maniera greca*, que podían fecharse, gracias a una inscripción descolorida, en el año 1226.

En Roma, la representación de estos acontecimientos del siglo XII aún podía provocar problemas [10]. En el decenio de 1560, el papa Pío IV encargó una serie de frescos para decorar la Sala Regia del palacio Vaticano. Se eligieron como tema algunos de los momentos más triunfales de la historia papal, y entre ellos la sumisión de Federico Barbarroja al papa Alejandro III en presencia del dogo Ziani delante de la iglesia de San Marcos. La reproducción de esta escena se confió a Giuseppe Porta (Salviati), que había pasado la mayor parte de su vida en Venecia y que fue capaz de reproducir con especial energía el exotismo de la arquitectura ante la que se consumaba la humillación del emperador (figura 65). Esta particular versión del episodio veneciano no provocó controversia alguna: cuando, unos veinte años después, se pidió a Federico Zuccaro que pintara el mismo episodio en la sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale, el pintor atribuyó a las distintas figuras una importancia no muy distinta de la que tenían en el tratamiento que Salviati había dado a la historia: el emperador, visto desde detrás, está arrodillado a los pies del papa, que lo contempla, de pie, desde unos escalones, con el dogo a su lado, mien-



65. Giuseppe Porta (Salviati), *La paz de Venecia*, fresco en la Sala Regia del Palacio Vaticano.

tras la multitud se arremolina para presenciar este momento glorioso de la diplomacia romana.

Sin embargo, el mensaje transmitido por el fresco de Salviati quedaba enteramente desautorizado por la inscripción colocada debajo, que terminaba con estas sorprendentes palabras: «De este modo, la restauración de la autoridad del papa se debió a los buenos oficios de la república veneciana». Los venecianos afirmarían más adelante —en una declaración que demuestra cómo a mediados del siglo XVII todavía confiaban hasta cierto punto en el valor de las pruebas visuales como fuente documental— que la inscripción había sido elegida con especial cuidado por un comité de cardenales y sabios que se habían apoyado en «documentos muy antiguos, el consentimiento general de los autores, inscripciones, cuadros, mármoles e incontables relatos». El papa Urbano VIII quedó menos impresionado. En el decenio de 1630 ordenó cubrir la inscripción, reemplazándola por otra que, ciertamente, se ajustaba más al espíritu de lo que se veía en el fresco superior. Esto, a su vez, desencadenó un incidente diplomático, y los venecianos retiraron a su embajador. Hubo que esperar al papado siguiente para que se restaurase la inscripción original. El fresco mismo no se había tocado.

Nada tiene de sorprendente que en los siglos XVI y XVII se intensificara cierto escepticismo sobre la fiabilidad de la historia escrita. Las acusaciones de amañar documentos o de interpretarlos mal que los polemistas se dirigieron mutuamente durante el periodo que siguió a la Reforma, contribuyó sin duda a la creencia de que las fuentes figurativas eran de algún modo más valiosas que las escritas a la hora de describir los acontecimientos "tal como habían sucedido en realidad" [11]. Resulta curioso, sin embargo, que esa idea haya prosperado precisamente en el momento en que más se utilizaban las imágenes para extender versiones contrapuestas sobre acontecimientos contemporáneos; pero —como tantas veces ocurre— resultaba extraordinariamente difícil sopesar el valor de pruebas procedentes del pasado a la luz de las lecciones aprendidas en el presente. Hubo que esperar a la segunda mitad del siglo XVI, a las repercusiones de la secesión de Lutero, para que por primera vez se apreciaran plenamente las posibilidades de un nuevo tipo de propaganda visual. Es cierto que ambos lados recurrieron abundantemente a la sátira más tosca de naturaleza obviamente alegórica, pero Jean Perressin y otros (figura 66) recogieron en cuadros (y sobre todo en grabados) algunos episodios de las terribles guerras de religión que asolaron Francia, cuadros y grabados tendenciosos por su intención, pero lo bastante realistas por su tratamiento para llegar a transmitir —tanto a sus contemporáneos como a historiadores ulteriores— una impresión de absoluta autenticidad, producto de la observación directa.

Intimamente relacionada con la fe puesta en las imágenes del pasado estaba la idea (que se ha demostrado muy influyente desde entonces) de que los grandes acontecimientos o los acontecimientos extraordinarios han de registrarse inevitablemente tanto por medio de las artes visuales como de los relatos escritos, y que si no se hace así, no sólo pierden parte de su poder para conmover a las generaciones futuras, sino también algo de su realidad. John Evelyn, gran entusiasta de los grabados de Wenceslaus Hollar sobre algunos de los acontecimientos más importantes de su época, afirmaba, por ejemplo, que «si dispusiéramos de una serie perfecta e ininterrumpida de medallas casi no necesitaríamos ninguna otra Historia» [12]. Le preocupaba en gran medida, como puede verse, la ausencia de pruebas visuales para muchos de los grandes episodios de la historia inglesa. Escribe, por ejemplo, «del peligro de que la derrota de la *Armada Invencible en el ochenta y ocho*... se olvide por completo debido a la ausencia entre nosotros de Monumentos duraderos, una vez que los incomparables *Tapices* que ahora adornan la Cámara de los *Lores* (y que representan tan gráficamente las Personas y las Circunstancias de tan Gloriosa y Célebre Hazaña) se deterioren hasta desaparecer, o, por otro lamentable Accidente, se pierdan» [13]. Y, después de describir las pinturas de Whitehall (muchas de las cuales todavía se conservan) de las que, hasta cierto punto, podía afirmarse que eran testimonios contemporáneos de los hechos que describían, como la expedición de Enrique VIII a Boulogne y la cabalgata de la reina Isabel hasta Tilbury, prosigue, sin que le preocupe la incongruencia: «Y ¡ah! ¡qué *Tabla* tan Ilustre produciría el Conflicto de *Agincourt*, que libró nuestro *Enrique V* contra todo el Poder de *Francia* durante el reinado de *Carlos VI*... si estuviera pintado por la mano de *Rubens* o de *Verrio!*». Estas observaciones sugieren que Evelyn no sólo lamenta la ausencia de lo que podrían haber sido obras maestras del arte: da a entender también que la falta de esas representaciones visuales (a las que, a diferencia de las anteriormente analizadas, no se podía considerar documentos de la época) mermaba en cierta manera la validez de los mismos acontecimientos históricos. No mucho después, un temor semejante encontraría expresión en París al señalarse que «las acciones más deslumbrantes, los éxitos más memorables [de los primeros años del reinado de Luis XIV] se olvidarían o correrían el riesgo de ser olvidados, por no haberse tomado nin-

guna medida para conservar su recuerdo en mármol y en bronce»[14]. Y cuando este descuido se hubo remediado, Evelyn se mostró sumamente envidioso de las grandes "historias por medio de medallas" que se estaban acuñando en Francia y en los Países Bajos. Si bien, por supuesto, las medallas siempre se habían destinado a transmitir mensajes, hubo que esperar a la última parte del siglo XVII para que los gobernantes empezaran a encargar colecciones completas que luego se reproducían en volúmenes espléndidamente editados. Los responsables de organizar tales empresas tenían muy presente la experiencia de dos siglos de investigaciones para un mejor conocimiento de las cosas antiguas. «Del mismo modo que los romanos se preocuparon de acuñar medallas que perpetuaran para siempre el recuerdo de bajo qué constelación nació el emperador Augusto», comentaba el autor de *Médailles sur les principaux évènements du règne de Louis le Grand*, libro publicado en 1702, «nosotros nos hemos propuesto transmitir a la posteridad (sin concesión alguna a las quimeras de la Astrología) el recuerdo de la posición del cielo en el momento en que Dios dio a Francia el Príncipe que ha hecho de ella la monarquía más floreciente de la

66. Jean Perrissin, *Premier volume contenant quarante tableaux ou histoires diverses qui sont memorables touchant les guerres, massacres, & troubles advenus en France en ces dernières années*, [Ginebra] 1570: matanza de Tours de 1562.



tierra»[15]. El llamamiento a los historiadores futuros es característico, pero también lo es, en el caso de ésta y de casi todas las demás medallas de la serie, la utilización de ilustraciones alegóricas y no estrictamente basadas en hechos (figura 74).

Se ha dicho ya lo bastante sobre documentos visuales de acontecimientos contemporáneos, y de la importancia que se les atribuía durante la Edad Media y el Renacimiento, como para que quede claro que anticuarios e historiadores tenían razones para esperar, y sin duda confiaban en ello, que en los restos de carácter figurativo que más atraían su atención, los procedentes de la antigüedad, se encontraran imágenes similares. Fuera como fuese (aunque los escritos de Plinio no sugieren que en Grecia se hubieran hecho muchas representaciones de esa especie), lo cierto es que ninguna imagen reconocible de la conspiración de Catilina, ni del asesinato de Julio César, ni del suicidio de Nerón, ni de ninguno de los episodios más conocidos de la historia de Roma ha llegado hasta nosotros en ninguna moneda o escultura, aunque en 1457 el cardenal Barbo poseía una moneda cuyo reverso, según se creía, representaba a Bruto y a sus amigos disponiéndose a matar a César[16].

Dada esta situación, los numismáticos del siglo XVI se vieron en ocasiones empujados a sugerir las interpretaciones más descabelladas a fin de que las imágenes que contemplaban se ajustaran a lo que quizá les hacían esperar los textos escritos. Así sucedió con el reverso de una moneda (o medalla) poco frecuente de Nerón que representaba un pez, un cangrejo de río, una jibia y un pulpo (figura 67) y que carecía de inscripción. Erizzo estaba tan desconcertado que al principio pensó en una falsificación, porque todos aquellos animales sólo podían interpretarse como insultos al emperador: los sacerdotes egipcios, por ejemplo, consideraban el pez como emblemático de «alguien abominable y odioso»; el cangrejo de río, la jibia y el pulpo, por su parte, tenían significados similares. Era inconcebible, concluía Erizzo, que semejante medalla hubiera podido acuñarse en Roma, pero también era innegable que una lectura de Suetonio dejaba claro que Nerón encarnaba todos los vicios simbolizados por ella. La única explicación posible era que hubiese sido acuñada en alguna ciudad sometida a Roma a fin de manifestar el horror que inspiraba Nerón, al que se representaba de una forma que fuese sólo inteligible a las clases educadas y no al pueblo ordinario. Ni siquiera al mismo Erizzo le gustaba demasiado su interpretación y reconocía que Pirro Ligorio consideraba más probable que las criaturas acuáticas representadas fuesen símbolos de Reggio y de Squillace en el estrecho de Messina, ya que en ambas poblaciones abundaba el pescado: en ese caso la misteriosa medalla procedería de una de esas ciudades[17].

Por otra parte, Erizzo consideraba que las "medallas" obscenas (más tarde conocidas como *spintriae*) que reproducían «todas las diferentes maneras de copulación lasciva, tanto masculina como femenina» (figura 68), no presentaban problema alguno. En su opinión el emperador Tiberio las había diseñado a fin de «transmitir a la posteridad todas sus actividades vergonzosas y delictivas», actividades lujuriosas que estaban, por supuesto, plenamente documentadas en Suetonio[18]. Resulta irónico que en la actualidad muchos eruditos crean que esas "medallas" fuesen en realidad fichas que se utilizaban en los burdeles, dado que las monedas ordinarias en las que se reproducía la cabeza del emperador no podían —como Vico recuerda a sus lectores— llevarse a tales lugares; pero explicaciones como las que sugiere Erizzo tienen muy poco de sorprendentes si se piensa que, en las escasísimas ocasiones en que los mismos historiadores romanos mencionaban los dibujos de las monedas, se exponían a desorientar precisamente de la misma manera. Así Suetonio había afirmado, no se sabe si por error o deliberadamente, que el Apolo tocando la lira, visible en una moneda de Nerón, y que probablemente se proponía halagar el orgullo del








67. Sebastiano Erizzo, *Discorso sopra le Medaglie*, 4.ª edición, sin fecha: "Reverso de una medalla de Nerón".

68. (*centro y derecha*). *Spintria romana* (Oxford, Ashmolean Museum).

emperador por sus interpretaciones musicales asociándolo con el dios, había sido encargado por él como retrato suyo, afirmación que, cosa bastante natural, se repitió en el siglo XVI[19].

Tan sólo los arcos de triunfo y las columnas proporcionaban ejemplos extensos de narración histórica, pero sucedía que, en casi todos los casos, los episodios recogidos en esos monumentos eran los que habían dejado muy pocos rastros, o ninguno, en los escritos conservados. Como es lógico, todas las personas interesadas en la historia y el arte de Roma estudiaron los relieves de esos arcos y columnas, pero su contenido histórico no era fácil de elucidar. Tal fue sin duda la experiencia del misterioso (y posiblemente inglés) "maestro Gregorius" que visitó Roma, probablemente a comienzos del siglo XIII. El "maestro Gregorius" destaca sobre sus predecesores y contemporáneos tanto por lo mucho que le interesaba la historia secular como por la independencia y dedicación con que trató de entender los relatos tallados en varios de los principales monumentos de la ciudad. Algunos de los que describió desaparecieron más tarde, pero sus interpretaciones parecen lo bastante razonables como para convencer a los eruditos modernos de que son básicamente correctas. En otras ocasiones, cuando se puede demostrar que estaba equivocado, resulta posible, hasta cierto punto, seguir el proceso que le llevó a alcanzar sus conclusiones. A diferencia de muchos observadores ulteriores que sabían de antemano lo que esperaban descubrir, e interpretaban los materiales en consecuencia, el "maestro Gregorius" —que encontraba difícil leer y copiar sin errores las inscripciones latinas— ridiculiza a menudo las historias repetidas por sus contemporáneos y en ocasiones no tiene empacho en admitir que no sabe qué es lo que está mirando. Eso le llevó a anotar lo que veía y a recordarse la necesidad de consultar las fuentes escritas al regresar a su casa para encontrar en ellas una explicación adecuada de lo que había anotado. Sin embargo, se convenció sobre el terreno de que la columna de Marco Aurelio (o quizá de Trajano) debió de erigirse para conmemorar al noble cónsul Cayo Luscino Fabricio que (tal como recogen muchos escritores antiguos) se negó a aceptar la propuesta que le hizo el médico de Pirro, gran enemigo de Roma, para que asesinara a su señor a cambio de una generosa recompensa. Evidentemente, las escenas de la columna en las que los cautivos son llevados a la presencia del emperador (figura 69) recordaron al "maestro Gregorius que Pirro liberó a todos sus prisioneros romanos como gesto de gratitud hacia Fabricio[20].

La reacción del "maestro Gregorius" ante este monumento revela el discernimiento con que utilizaba sus fuentes: debió de rechazar la identificación (habitual desde mucho antes de su llegada a Roma) de aquella columna con la de Marco Aurelio porque llegó a

la conclusión de que sus relieves representaban acontecimientos históricos que le eran familiares. Y pese a que quizá el nombre de Fabricio le fue sugerido por otra tradición (de la que, sin embargo, sólo tenemos noticia en el siglo siguiente), resulta excepcional la disposición a aceptar sus propias impresiones ante lo que estaba viendo. Sus contemporáneos y otros visitantes de Roma de épocas posteriores hacían de ordinario todo lo posible por rechazar pruebas de este tipo. «Los arcos de triunfo», escribió Juan de Salisbury, «contribuyen a la fama de los hombres célebres porque sus inscripciones explican las razones de que fuesen erigidos. Por ello, sólo cuando la inscripción indica (en su arco) que el triunfo es el de Constantino (que nació en nuestra Inglaterra), reconoce el observador al libertador de la patria, al instaurador de la paz. Sólo la palabra escrita confiere gloria duradera». Y, no mucho después, Boncompagno da Signa se lamentó de que «los romanos utilizaran los relieves y los griegos las estatuas a fin de que la posteridad recordara sus grandes hazañas, porque es más digno de alabanza transmitir la memoria de esos acontecimientos por los libros que mediante relieves y estatuas. A decir verdad, desde el comienzo del mundo la mayoría de los pueblos han confiado tales hechos a la escritura, a fin de que no se perdiera el recuerdo de los antiguos» [21]. Esta desconfianza tan ampliamente compartida y tan duradera resulta irónica sabiendo, como sabemos ahora, que, en parte, los historiadores romanos mismos tuvieron que basarse en fuentes pictóricas para sus obras [22].

Sin embargo, en el año 1411 Manuel Chrysoloras, el erudito bizantino que, desde su llegada a Italia unos quince años antes, había desempeñado un papel destacado en la difusión del conocimiento de la lengua griega, escribió una carta de excepcional interés en la que, por vez primera, señalaba el significado completo de los relieves de los arcos de triunfo romanos y establecía incluso una concreta analogía con la obra de Heródoto, uno de los más grandes historiadores antiguos [23]. Y, sin embargo, incluso mientras lo hacía, tuvo dudas porque (en un relámpago de extraordinaria lucidez) advirtió la enorme distancia que separaba ya las esferas de la narración histórica y del saber anticuario. Después de enumerar algunos de los relieves —«batallas y cautivos y botines, fortalezas tomadas al asalto, así como sacrificios y víctimas, altares y ofrendas»— y de añadir que «se puede saber lo que es cada cosa gracias a las inscripciones», concluye que «se piensa que Heródoto y otros historiadores hicieron algo de gran valor cuando describieron estas cosas (las armas y las vestiduras de los tiempos antiguos, las insignias de los magistrados, cómo se disponía un ejército, se peleaba una batalla, se asediaba una ciudad o se levantaba un campamento y qué ornamentos y prendas usaba la gente); pero en esas esculturas puede *verse* todo lo que existía por entonces según las diferentes razas, de manera que se trata de historia completa y precisa o, más bien, no tanto de historia como de exhibición, por así decirlo, y de manifestación de todo lo que existía en todas partes por aquel entonces».

Las observaciones de Chrysoloras tienen interés no sólo por su espontaneidad —en otro lugar habla de sí mismo «trepando por paredes de palacios, llegando incluso hasta las ventanas, con la esperanza de ver algo de la belleza del interior»— sino también por las reservas con que limita el valor de los relieves como fuentes narrativas: después de todo, como sabía perfectamente, las inscripciones no explicaban, ni mucho menos, todo lo que se veía en los arcos de triunfo, como tampoco lo hacían las obras conservadas de los historiadores romanos (o griegos). De manera que, a los ojos del lector del siglo XX, este brillante erudito, que escribía en una época en que los estudios históricos serios apenas habían empezado a tener repercusiones en el mundo postclásico, parece estar a punto de inaugurar un nuevo enfoque que podría haber transformado esa rama del saber en su totalidad. Sea como fuere, los escritores posteriores siguieron el criterio "anticuario" bási-



69. Pietro Santi Bartoli, grabado (en G. P. Bellori, *Columna Antoniniana Marci Aurelii*, Roma, sin fecha) de un relieve de la columna de Marco Aurelio en Roma en la que se muestra a bárbaros de ambos sexos y de elevado rango entregándose al emperador.




70. Pietro Santi Bartoli, grabado (en G. P. Bellori, *Colonna Traiana*, Roma, sin fecha) de una escena de la columna de Trajano, en la que el victorioso ejército romano muestra a soldados romanos y dacios la cabeza de Decébalo, rey de los dacios.

camente cauto de Chrysoloras, incluso en el caso de las secuencias narrativas más claramente reveladoras.

Hay que hacer, sin embargo, una excepción destacada a esta regla general. En los primeros años del siglo XVI, se encargó al artista boloñés Jacopo Ripanda que pintara, en "la primera gran sala" del palacio romano del cardenal Fazio Santoro, una serie de frescos que representaran escenas de la vida del emperador Trajano[24]. Las diecisiete escenas elegidas por el artista y su consejero se centraban sobre todo en las campañas del emperador contra los dacios, y debajo de cada una se colocó en latín la explicación de su contenido[25]. Hacia finales del siglo XVI, un visitante del palacio anotó esas inscripciones (los frescos habían desaparecido mucho tiempo atrás) que —como era de esperar— estaban fundamentalmente basadas en el resumen (lo único que se ha conservado) del relato de las guerras de Trajano escrito por el historiador griego romanizado Dión Casio, unos cien años después de los hechos. Queda claro, sin embargo, gracias a una o dos de las inscripciones, que Ripanda no recurrió, para las escenas elegidas, al relato de Casio, sino a los relieves de la columna de Trajano. Así, por ejemplo, una de ellas mostraba la presentación al ejército romano de la cabeza de Decébalo, el rey de los dacios, que se había suicidado. Este episodio no figura en ninguna de las secciones de la historia de Dión que se conservan (aunque podría aparecer en la obra tal como se escribió originalmente), pero sí se halla en la columna (figura 70). No cabe la menor duda, en cualquier caso, de que, en general, los relieves resultaron inestimables como modelos para las composiciones de Ripanda: se sabe que hizo que lo bajaran en un cesto desde lo alto de la columna para copiarlos y que alcanzó renombre por sus escenas de batalla «a la manera en que luchaban los romanos antiguos»[26]. Utilizar las escenas talladas en la columna como fuente histórica de primera mano, pese a la inexistencia de una justificación escrita para hacerlo, supone lo que quizá sea un paso pequeño, pero en cualquier caso importante, en la interpretación de los materiales visuales.

Los escritores de la época, o incluso otros mucho más tardíos, no compartieron actitud tan imaginativa; no se encuentra, desde luego, en los comentarios de Alfonso Chacón que acompañaron en 1576 a la publicación de la primera colección completa de grabados, vagamente basados en los dibujos de Ripanda, sobre los relieves de la columna de Trajano. De hecho el interés se orientó en una dirección completamente distinta y, en un prefacio, escrito en 1665, para un elegante volumen de ilustraciones totalmente nuevas que acababan de hacerse a partir de los relieves, su editor, Giovanni de' Rossi, hace únicamente hincapié en su utilización como reserva de saberes anticuarios[27]. De' Rossi se hace eco de las opiniones de Chrysoloras 250 años antes, pero sin plantearse, como se lo plantea el escritor, la posibilidad de que quizá se estuviera inclinando demasiado del lado de la cautela: «En este libro el lector tiene a su disposición la historia de la primera y segunda guerras de Trajano contra Decébalo, rey de los dacios; se le ofrece, de hecho, un depósito universal de información relativa a la antigüedad y, en especial, a usos romanos antiguos y de los bárbaros, ropa, armas, estandartes, disciplina militar, augurios, alojamientos, edificios, barcos, puentes, castillos, reuniones militares, asaltos, arietes, *testudines* y máquinas, ataques, batallas, botines, victorias, muertes, cautivos y trofeos. Además se tienen siempre delante de los ojos ceremonias religiosas, desfiles, sacrificios y muchos otros rituales espléndidos».

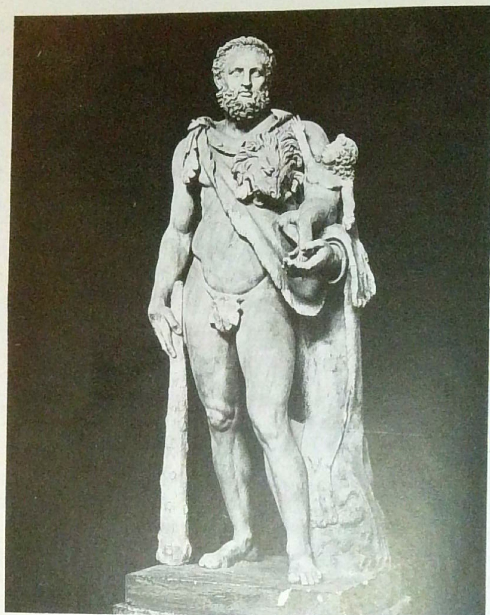
Precisamente, el acento anticuario en el tratamiento de la narración visual había atraído ya, una generación antes, la atención, aunque no la aprobación, de Agostino Mascardi, autor de algunas de las reflexiones más notables sobre historia que se publicaron en el siglo XVII[28].

Mascardi, jesuita (al parecer de moral disoluta) nacido en Sarzana, al sur de Génova, en 1590, se hizo muy pronto un nombre en Roma. El papa Urbano VIII lo protegió, nombrándolo profesor de elocuencia en la Sapienza en 1628. Mascardi se relacionó con las personas de más talento que circulaban por la corte papal y, además de varios discursos y composiciones literarias, escribió algunas obras históricas, la más famosa de las cuales fue un relato de la conspiración del conde Giovan Luigi de' Fieschi, acontecida en 1547. A Mascardi le interesaba también vivamente la pintura y, en 1629, tradujo, con un largo comentario, un diálogo griego llamado *La mesa*, que por entonces se atribuía a Cebes, un discípulo tebano de Sócrates, y que pretendía ser la descripción de una pintura, alegoría de la vida humana, encontrada por dos viajeros delante del templo de Cronos. *Dell'Arte Istorica*, con diferencia su obra más interesante, que apareció en 1636, también contiene muchas alusiones a la pintura: durante su análisis del estilo literario, por ejemplo, sigue lo que ya era una convención habitual al escoger varios artistas (en este caso Cavaliere d'Arpino, Guido Reni, Lanfranco y Pietro da Cortona) para señalar que cada uno de ellos tiene todas las cualidades esenciales de un gran pintor, sin dejar por eso de tener una manera personal [29]. Y este interés por lo visual se manifiesta de nuevo en unas páginas impresionantes en las que defiende con vigor el derecho del historiador a situar la acción que estudia sobre un fondo descrito de manera gráfica (como, por ejemplo, el de la ciudad de Venecia), con tal de que refuerce la acción principal y no la desluzca [30]. Sin embargo, pese a su actitud perceptiva ante las artes, que también se advierte en otras ocasiones, Mascardi se siente obligado a rechazar el valor, para el verdadero historiador de su tiempo, de los monumentos del pasado que se han conservado. Reconoce que ha habido tiempos en que «pinturas, esculturas, arcos, columnas y otros monumentos públicos semejantes constituían una narración silenciosa de grandes y nobles acciones gracias a la cual era posible conocer las hazañas de hombres valerosos»; y da ejemplos de cómo los primeros romanos, «que carecían de historia», habían utilizado esos medios «para transmitir a la posteridad el recuerdo de cosas antiguas» [31]. También está de acuerdo en que los niños, como la gente ordinaria, «no tienen otro libro que las pinturas, las cuales, al representar en color acontecimientos pasados, pueden hacer llegar a los espíritus sencillos, como una especie de historia muda, los ejemplos del bien y del mal que otros, mejor educados, leerán en forma de relatos escritos» [32]. Le preocupa precisamente el tema del significado moral de la historia cuando examina las reivindicaciones de los anticuarios durante los cien años precedentes:

Los restos de los arcos de Constantino y Septimio en Roma, las últimas reliquias que han sobrevivido a la voracidad del tiempo y al orgullo de los bárbaros, las dos columnas de Trajano y Antonino, cubiertas en su totalidad de bajorrelieves, contienen cosas tan hermosas que son muchas las que los anticuarios han copiado para enriquecer sus doctísimos libros: de esos otros libros de mármol se ha recogido mucha ropa militar, muchas armas para guerrear, adornos para celebrar los triunfos y otras muchas cosas [*che so io*], traspasándolas a los libros de papel en los que todos aprendemos. Pero yo no he propuesto documentos de ese tipo para elaborar la historia que estoy componiendo [33].

Y, más adelante, escribe:

Otros se afanan, incansables, para hacer acopio de toda clase de usos y ritos, tanto sagrados como profanos: de las ceremonias utilizadas para los sacrificios, la manera de proceder en los funerales, las vestiduras distintivas de los magistrados, la graduación de los militares, la pompa de las cele-



71. Estatua de mármol que se creía en el Renacimiento representación del emperador Cómodo en figura de Hércules (Museo Vaticano).

braciones triunfales, las instituciones de los magistrados, las leyes que difieren entre sí: los augures, las profecías y otras mil curiosidades que se combinan para formar la erudición.

Pero, afirma Mascardi, todo esto, pese a su utilidad para dilucidar puntos difíciles en los textos de escritores antiguos, es una tarea realizada en grado suficiente y que ya no es necesaria. Hay que distinguirla de la verdadera historia, que debe educar la mente y enseñarnos a organizar nuestra vida al comparar pasado con presente [34].

Muchísimos eruditos, para remediar, sin duda, en parte, precisamente esas deficiencias, estaban decididos a descubrir en cualquier escultura que no ofreciera oportunidades para el tipo de investigación fomentada por los anticuarios (y también en muchas que sí) ilustraciones de alguno de los episodios más espectaculares de la historia de Roma. Como ya se ha señalado, si bien no faltaban tales documentos visuales para los tiempos modernos, el arte antiguo parecía, a primera vista, proporcionar pocos ejemplos similares (si es que proporcionaba alguno). A primera vista, de acuerdo, pero ¿no compensaría llevar a cabo una investigación más exhaustiva?

Es muy poco frecuente ser testigo de alguno de los intentos más ambiciosos de hacerlo, pero hay uno al menos que está bien documentado. El 15 de mayo de 1507, al excavar en el jardín de una casa del Campo de' Fiori, en Roma, se encontró una estatua (figura 71) [35]. Se la identificó de inmediato (correctamente) como un Hércules, pero a los entendidos les sorprendió el niño que sostenía con el brazo izquierdo. A los pocos días Tommaso Inghirami sugirió que la estatua no representaba al mismo Hércules, sino al emperador Cómodo, quien, según historiadores antiguos, se identificaba con Hércules.

Inghirami, que pronto se haría cargo de la biblioteca vaticana y se convertiría en figura destacada de la corte del papa León X (aunque en la actualidad se le recuerde sobre todo por el excelente retrato que le hiciera Rafael [36]), quizá conociera esas fuentes escritas, pero también cabe que se hubiera tropezado con una o varias de las diferentes monedas en las que Cómodo se hizo retratar como Hércules. En cualquier caso la identificación se aceptó, en parte —según parece— porque a todo el mundo le pareció muy feroz la expresión del rostro; pero la adición del niño (que no aparece en las monedas) seguía siendo un misterio. Hubo que esperar a 1597 para que el anticuario Jean-Jacques Boissard explicase que los autores de la "Historia Augusta" podían dar razón de su presencia, porque debía de tratarse del «muchachito que lanzaba desde su dormitorio una tablilla en la que estaban escritos los nombres de aquellos que iban a ser ajusticiados» por el emperador.

Las interpretaciones que se suceden son características de buena parte de las primeras investigaciones iconográficas. En la primera etapa se reemplaza una figura mitológica por otra tomada de la historia romana, cambio que no es intrínsecamente absurdo, pero que tampoco exige la naturaleza de la imagen. En la segunda etapa se sustituye una efigie oficial por un momento preciso y espectacular y (en este caso, al menos) resulta inevitable asombrarse de que, al parecer, nadie se haya preguntado en qué circunstancias pudo haberse encargado una estatua que representase una escena tan grotesca.

Todavía más notable es el caso de "Faustina y el gladiador", historia que puede decirnos mucho sobre la mente de los primeros anticuarios e historiadores. Entre las monedas (o medallas, como él las creía) propiedad de Sebastiano Erizzo había una que presentaba, en el anverso, una cabeza femenina de perfil con la inscripción FAUSTINA AUGUSTA y, en el reverso, la inscripción VENERI VICTRICI S.C. que rodea a un guerrero desnudo con casco y escudo y a una mujer vestida a medias sujetándolo del brazo (figura 72) [37]. Erizzo (que no manifestaba especial interés por Faustina) supuso muy razonablemente que las figuras del reverso se proponían representar una alegoría de Venus tratando de dominar o mitigar la furia de Marte.

Sin embargo, la emperatriz Faustina era una mujer notoria para los estudiosos de la historia [38]. Los autores de la "Historia Augusta" le habían atribuido una aventura vergonzosa con un gladiador de humilde cuna, sin duda para explicar así el carácter depravado del emperador Cómodo, tan diferente de su padre putativo, el virtuoso Marco Aurelio, esposo de Faustina. Hemos visto ya que Giovanni Battista della Porta detectó signos de inmoralidad en sus rasgos y que en 1635 Jean Tristan insistiría en esa idea al contemplar una moneda semejante a la de Erizzo. Tristan tenía dudas sobre la historia del gladiador, pero estaba convencido de la voracidad sexual de Faustina y para él el reverso de la moneda indicaba su voluntad de utilizar toda su astucia femenina —incluida la desnudez y las lágrimas fingidas— para evitar que el emperador prosiguiera sus peligrosas campañas militares y estuviera en condiciones de dedicarse con ella a «la douceur des combats amoureux». Y, ¿no cabía además que «la más falsa cortesana de su tiempo» insinuase que si se negaba a permanecer con ella o, por lo menos, a llevarla con él, sería capaz de mostrarle en el casco ("sur son armet") su disposición a arreglárselas sin él? Existía otra posibilidad: quizá Marco Aurelio trataba de persuadirla para que lo acompañara, en parte porque no soportaba tenerla lejos tanto tiempo, pero también en parte porque se daba cuenta de que podría ser peligroso dejar atrás a una mujer tan seductora y caprichosa [39].

Aproximadamente al mismo tiempo ganaba terreno una idea distinta. Se conocía la existencia de dos grupos estatuarios de mármol sobre el tema "Marte y Venus", ambos muy similares en composición al reverso de la moneda de Faustina. En su antología de las mejores estatuas que se podían ver en Roma, publicada en 1638, el artista francés





72a y b. As romano de Faustina II con reverso, inscrito *Veneri Victrici*, representando a Marte y Venus.



73. Grupo en mármol de Marte y Venus con la apariencia de una pareja imperial, anteriormente conocido como "Faustina y el gladiador" (París, Louvre).

François Perrier ilustraba la que pertenecía a la familia Borghese (figura 73) y explicaba que "algunas personas" pensaban que representaba a Faustina, acompañada, no de su marido, sino de su amante gladiador, aunque otros creían que se trataba de «Volumnia suplicando a Coriolano, su esposo, que no luchara contra su patria»[40]. Triunfó la primera de estas teorías y de nuevo nos tropezamos con ella (esta vez con motivo de la versión en medalla) tres años después, en 1641, cuando Francesco Angeloni, de unos ochenta y tres años por entonces, publicó su *Historia Augusta da Giulio Cesare infino a Costantino il Magno illustrata con la verità delle antiche medaglie*. Los estudiosos de la Roma del siglo XVII conocen bien a Angeloni por su notable colección de arte, con un importante fondo de dibujos de Annibale Carracci. Angeloni pudo dedicar su libro a Luis XIII gracias a la me-

diación de Poussin[41]. Sin embargo, en lo relativo a la historia que escribió, basada en la "verdad" de las medallas antiguas, hay momentos en los que sus comienzos como autor de "novelle piacevoli" parecen más importantes que su sensibilidad artística. Al examinar el reverso de la medalla, comentó que «algunas personas afirman que las figuras representan a Marte y Venus, y que a ella se le da el título de "victrice" por su poder de contener a Marte..., pero yo diría que la escena representa la desordenada pasión de Faustina por el joven gladiador, expresada bajo la guisa de Venus y Marte»[42].

Nadie parece haberse opuesto a esta interpretación (al menos en letra impresa) por espacio de dos generaciones, y hay que esperar a 1685 para encontrar las primeras objeciones. Giovan Pietro Bellori, sobrino de Angeloni, erudito, experto y teórico de gran distinción, estaba siempre dispuesto a defender la reputación del tío a quien debía gran parte de su cultura y al que consideraba su segundo padre. No le fue posible, sin embargo, aceptar su interpretación de esta medalla cuando publicó una edición revisada, con comentario propio, de la *Historia Augusta* de Angeloni. Como todos los eruditos de su tiempo, creía que el reverso de la moneda aludía directamente a Faustina y Marco Aurelio, pero, en su opinión, el Senado había retratado a Venus reteniendo a Marte para insinuar que la esposa del emperador debería apartar a su marido de las guerras constantes en Alemania y persuadirlo para regresar a Roma. Al presentar esta sugerencia, Bellori llamó la atención —de manera cauta, pero explícita— sobre el hecho de lo improbable de que el Senado deshonrase a Marco Aurelio y a su hijo Cómodo representando en una moneda acuñada bajo su autoridad la escandalosa aventura de Faustina con el gladiador (algo que ahora parece muy evidente, pero que entonces era totalmente nuevo). Bellori se abría camino a tientas para poner al descubierto el gran defecto que había caracterizado buena parte de la erudición numismática de todo tipo: la idea de que era probable encontrar la misma clase de información en una fuente oficial (como una moneda) que en los textos de los historiadores romanos traficantes de escándalos que, de ordinario, escribían mucho después de que tuvieran lugar los acontecimientos que narraban.

No obstante, aún tuvieron que pasar algunos años después de la intervención de Bellori para que se publicara la más notable de todas las descripciones de la estatua de mármol (para entonces muy famosa ya) de la Villa Borghese, tan claramente relacionada con la moneda causante de tan amplio debate. «No es posible contemplar este grupo», escribió un admirador en 1700

> sin creer que se está viendo a Faustina en persona temblar por la vida del gladiador, del que estaba locamente enamorada, tratando de retenerlo cuando se disponía a pelear en el anfiteatro. Se reconoce entre sus sentimientos el encaprichamiento que la tiene atenazada; la pasión ardiente que busca satisfacerse; la cuna aristocrática que con tanta claridad ve que está deshonrando; la distinción de su rango, degradada: todas las tensiones, timidez y desvergüenza, debilidad y audacia, de una mujer enamorada que se sabe, sin embargo, pecadora; el temor a que su amante perezca; sus esfuerzos para detenerlo; porque su expresión y su gesto reflejan con tanta naturalidad todas esas pasiones que resulta imposible mirarla sin compartir sus sentimientos, y sentiríamos compasión por la angustia de una mujer tan poderosa si no nos avergonzáramos también de su debilidad[43].

Quizá la identidad del autor de esta descripción deba sorprendernos tanto, al menos, como la del grupo estatuario que describe. El Abbé Raguenet tenía unos cuarenta años cuando lo vio en Roma, a donde había ido al servicio del cardenal de Bouillon, como tutor de sus sobrinos. Nueve años antes había publicado un libro sobre Cromwell que fue bien acogido y que siguió siendo el clásico francés sobre el tema hasta el siglo XIX. Pese a de-

dicárselo a Bossuet y a su evidente simpatía por la situación de Carlos I, el tono del libro es razonablemente imparcial y está bien documentado a partir de fuentes primarias (en traducciones francesas y latinas) publicadas e inéditas, cuidadosamente recogidas. Y —lo más importante desde nuestro punto de vista— Raguenet se toma la molestia de señalar a sus lectores, subrayándolo, que ha investigado mucho en las medallas en las que se celebran las hazañas de Cromwell y que ha consultado a los principales expertos en la materia (sin olvidar a Pierre Bizot, el numismático responsable de la *Histoire médallique de la République d'Hollande*). Raguenet reproduce en su libro —con bastante cuidado[44]— varias de las medallas y las explica concienzudamente. Un historiador tan perfeccionista y bien informado se hubiera burlado de la idea de que se tallaran estatuas de los gobernantes de su época en brazos de una prostituta o de un guardia; y, sin embargo, no por ello habría dejado de darse cuenta de que no había nada intrínsecamente improbable en tal comportamiento. Raguenet, sin embargo, no dudó en aceptar que los romanos hubieran producido obras de esa naturaleza. Curiosamente, ni él ni ningún otro de los partidarios de la teoría del gladiador hace referencia al único precedente antiguo que podría haber reforzado su argumentación: la historia contada por Plinio de una pintura de Ctesicles que mostraba a la reina Estratónice en brazos del pescador al que amaba, pintura que la reina admiraba tanto, por la excelencia del parecido, que no dio permiso para retirarla del puerto de Efeso, donde se la podía contemplar[45].

La disposición de Boissard, Raguenet y otros escritores para concluir que monedas y estatuas de mármol tenían una intención deliberadamente ofensiva hacia las figuras imperiales que, según se creía, estaban representadas en ellas, es análoga a la utilización de medallas como medio de propaganda negativa que floreció en muchos países europeos durante la segunda mitad del siglo XVII. Los holandeses, de manera especial, eran maestros en ese terreno y el ingenio con que manipulaban las imágenes aduladoras y convencionales del reverso de las medallas diseñadas para los principales monarcas del periodo despertó considerable indignación en las cortes de Inglaterra[46] y Francia. Es cierto que esas imágenes eran casi invariablemente de carácter alegórico, pero, al igual que en el caso de la propaganda utilizada en las guerras religiosas de alrededor de un siglo antes, algunos de los golpes más eficaces asestados con las medallas se consiguieron cuando la alegoría se combinaba con el realismo a fin de dar, al menos, cierta ilusión de verdadero reportaje. Así, entre las muchas ingeniosas alteraciones de los holandeses a las ampulosas imágenes diseñadas para la ceca de Luis XIV por la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres figuró la "operación" realizada en Amsterdam a partir de una medalla francesa que mostraba al rey conduciendo triunfalmente su carro hacia la victoria (figura 74). Poco después se acuñó en Holanda una versión que presentaba al rey sobre una carretilla tirada por mujeres, mientras que en la inscripción se leía VENIT, VIDIT SED NON VICIT (figura 75), aunque en ambos casos el anverso mostraba similares retratos de Luis[47]. El paralelo entre medallas de este tipo y monedas que, según el parecer de muchos eruditos del siglo XVII, combinaban un retrato serio de Faustina Augusta por una cara con la prueba de su vida disoluta en la otra, resulta llamativo, pero se trata, sin duda, de una coincidencia. Ambos ejemplos, sin embargo, proporcionan sin duda un contexto nuevo a la repetida afirmación de que el "metal veraz e incorruptible" poseía de algún modo mayor valor histórico que «los relatos divergentes de escritores comprometidos o aduladores».

Las fechorías de Faustina y Cómodo son sólo dos entre los innumerables episodios de la historia de Roma (como los esclavos leales recompensados o las víctimas de la tiranía empujados al suicidio) que los anticuarios aseguraban estar capacitados para detectar en los monumentos de toda clase que aún se conservaban, y no sólo de la historia de Roma.







74a y b. Medalla de bronce acuñada para celebrar la segunda conquista del Franco Condado por Luis XIV en 1674.







75a y b. Medalla neerlandesa, fechada en 1693, parodiando las victoriosas campañas de Luis XIV.

Mientras el Abbé Raguenet reconocía las emociones concretas de una mujer que había amado y había pecado, otras personas que visitaban Italia trataban de descubrir las relaciones entre Calvino, Lutero y la mujer de este último en un cuadro que por entonces se atribuía a Giorgione, pero al que en la actualidad se describe más prosaicamente como "Un concierto", de Ticiano (figura 76). La identificación de los tres protagonistas era ya completa en el decenio de 1690 —aunque ya se insinuaba desde mucho antes—, y se aceptó con tanto entusiasmo (pese a que las verdaderas facciones de Lutero eran muy conocidas) que cuando, en fecha tan tardía como 1818, se hizo notar por vez primera que Giorgione había muerto sólo dos años después del nacimiento de Calvino, el distinguido erudito que lo señaló se tomó la molestia de explicar que, como la identificación de las figuras era correcta, el cuadro debería atribuirse a la "escuela veneciana" más que a Giorgione[48]. Incluso en fecha tan tardía como 1844-5, el joven Theodor Mommsen reconocía, sin dudarlo en lo más mínimo, la presencia en el cuadro de Lutero y su mujer, aunque llamaba Melanchton a la tercera figura[49]. Y para entonces muchos de los más notorios protagonistas de la historia europea, como Maquiavelo y diferentes miembros de la familia Borgia, habían sido detectados en pinturas renacentistas.

Este tipo de enfoque de monedas, esculturas y pinturas concretas fue ciertamente importante, pero hubo un campo de la investigación histórica en el que la existencia misma del arte, con independencia (al principio) de contenido o calidad, transformó radicalmente la naturaleza de los problemas que se discutían. Pese al culto a las reliquias, las pruebas visuales de las primeras tribulaciones y triunfos de la iglesia cristiana escaseaban aún más que las que recogían los acontecimientos, más espectaculares, de la historia de Roma. En junio de 1578, unos trabajadores descubrieron de forma accidental un grupo de tumbas cristianas suntuosamente decoradas en una propiedad a unos tres kilómetros de las puertas de la ciudad, cerca de la Via Salaria Nova, y los polemistas católicos advirtieron de inmediato su importancia crucial para el estudio del pasado[50]. «Ahora se puede ver con los propios ojos», dijo un informe, menos de dos meses después del acontecimiento,

«cómo, en la época de los paganos idólatras, aquellos santos y piadosos amigos de Nuestro Señor, al prohibírseles las reuniones públicas, pintaron y rindieron culto a sus imágenes sagradas en estas cuevas y lugares subterráneos: las mismas imágenes que cristianos cegados por el odio tratan hoy en día, con celo sacrílego, de retirar de las iglesias» [51].

La cuestión de si los primeros cristianos hicieron uso o no de las artes visuales era uno de los puntos que más pasión despertaban entre historiadores católicos y protestantes. Incluso antes de que Lutero rompiese con Roma, se había debatido mucho el papel de las imágenes y posteriormente la discusión desembocó en amargas divisiones e iconoclasia activa [52]. Los católicos y las diferentes sectas protestantes esgrimieron argumentos de muchas clases, pero entre las muchas cuestiones planteadas la única que nos interesa aquí es la que se ocupa de las fuentes históricas. La decoración de las iglesias, ¿había sido sancionada por Jesucristo mismo (para quien el mandamiento mosaico «No harás para ti ninguna imagen esculpida» habría dejado de ser pertinente una vez que eligió hacerse hombre) y sus primeros discípulos? Parecía que los textos existentes se podían entender de maneras distintas, mientras que para los protestantes más austeros y belicosos la conocida afirmación del papa Gregorio Magno (590-604) de que «las pinturas se utilizan en las

76. Ticiano, *Un concierto* (Florencia, Palazzo Pitti).



iglesias para que quienes ignoran las letras al menos lean, viéndolo en las paredes, lo que no pueden leer en libros» carecía de peso porque eran exactamente las palabras que cabía esperar de un papa. Pero ahora la existencia misma de unas pinturas era un hecho histórico decisivo que probaba cómo los primeros cristianos —porque nadie dudaba aún de que la decoración de las catacumbas datase de poco después de la muerte del mismo Jesucristo— habían efectivamente utilizado las imágenes en sus lugares más sagrados.

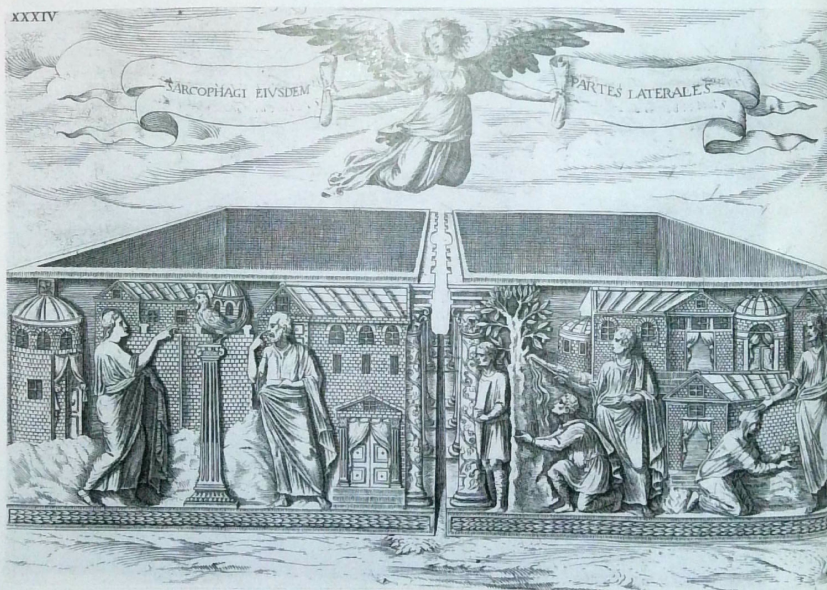
El cardenal Baronio, con diferencia el más grande y más influyente de los historiadores católicos, estaba terminando el primer volumen de sus *Annales ecclesiastici* en el momento en que se descubrieron las catacumbas y, como es lógico, fue a verlas[53]. Al recordar el efecto que tuvieron, escribió que «Toda Roma se llenó de asombro, porque ignoraba por completo que existiera tan cerca una ciudad oculta, llena de tumbas de los tiempos de la persecución de los cristianos, y que lo que anteriormente sabíamos por relatos escritos y por algunos cementerios sólo parcialmente abiertos, pudiéramos comprobarlo plenamente y, llenos de asombro, ver con nuestros propios ojos la confirmación de los relatos de san Jerónimo y de Prudencio»[54]. Se trata, incluso en este caso, de una afirmación característica de la historia tradicional, que rinde homenaje a la supremacía de la palabra escrita, porque si bien es cierto que Prudencio, el poeta latino-cristiano de origen hispano, se había deleitado en descripciones del esplendor de las tumbas de los mártires[55], san Jerónimo había hablado de las catacumbas únicamente como lugares de tristeza infernal[56]. A decir verdad, incluso para el visitante del siglo XVI —por muy devoto que fuera, por muy lleno de exaltación que estuviera— kilómetros de húmedos y malsanos corredores subterráneos, flanqueados por hileras de *loculi* (aberturas para sepulcros) de todos los tamaños, tallados en la roca porosa, vacíos, tuvieron que resultarle un espectáculo sobrecogedor al mismo tiempo que estimulante. Pero mientras avanzaba dando traspiés, o incluso a cuatro patas, con la cabeza bien inclinada, hacia lo desconocido, se tropezaba de repente con un ensanchamiento y un "cubículo" rectangular, en el que su antorcha flameante iluminaba en el suelo lápidas de mármol rotas pero con elegantes inscripciones, y toscas figuras pintadas —unas veces oscuras y casi borradas, otras chillonas— que se desprendían del fondo rojizo o gris de las paredes o de la bóveda, de muy poca altura, acompañadas en ocasiones de relieves en estuco exquisitamente realizados. Todo un nuevo mundo de imágenes se abría ante el erudito. Las artes del pasado que, no muchos años antes, daban la impresión de ser —en forma de estatuas paganas— una amenaza para la Iglesia, se convertirían gradualmente en una de las armas más importantes en el arsenal del historiador católico. Desde un punto de vista, el descubrimiento y la explotación intelectual de las catacumbas constituye un punto de partida para cualquier examen del tipo de enfoque histórico en el que el elemento visual proporciona un ingrediente esencial.

Y, sin embargo, el proceso resultó lento y vacilante, porque aquel elemento visual era de un tipo muy poco familiar y, si bien su importancia, en líneas generales, se valoró enseguida, aún había que dar forma a las herramientas para explorarlo. Así, como hemos visto, el cardenal Baronio celebró, extasiado, la investigación de las catacumbas y les hizo una o más visitas. Pero, aunque fue excepcional entre los historiadores de la época por su disponibilidad para utilizar sin reservas las pruebas aportadas por fuentes visuales, parece que prefirió hacerlo cuando conocía esas fuentes sólo de segunda o tercera mano. Tal fue el caso, por ejemplo, de la estatua de bronce de Jesucristo que, según el relato de Eusebio, había sido encargada por la mujer cuyo flujo de sangre detuvo: una estatua que no sólo adquiriría gran importancia doctrinal, sino que también despertaría cierta dosis de interés histórico-artístico. Jan Molanus, el famoso teólogo de Lovaina, llamó la atención del mundo moderno sobre esta cuestión[57]. Basándose en textos muy antiguos, contó cómo

Juliano el Apóstata la había retirado de su pedestal, reemplazándola por una estatua suya. Luego fue muy dañada por el fuego vengador descendido del Cielo que quemó la estatua de Juliano. Afortunadamente, cristianos devotos habían reunido los fragmentos, lo que permitió hacer una descripción de su aspecto original, al mismo tiempo que derivaciones suyas pasaban a ilustrar libros de anticuarios (figura 77) [58]: la mujer que había recuperado la salud aparecía arrodillada frente a la figura de Jesucristo, tendiendo los brazos hacia él (figura 78). Baronio dedujo de la existencia misma de la estatua que la mujer debía de ser gentil y no hebrea (porque las Escrituras prohibían hacer tales imágenes) [59]. En el siglo XVIII, y por parte de otros autores menos comprometidos que Baronio con la inflexibilidad religiosa, se hicieron algunas reflexiones en el sentido de que el grupo podía haber representado a un gobernante que recibía el homenaje de alguna vecina agradecida por sus favores a la comunidad o, quizá, a un emperador celebrando la victoria sobre una ciudad o provincia conquistadas: Gibbon, por ejemplo, pensó que había sido erigida en honor de algún "salvador secular" [60]. Se propusieron también otras teorías, y Cicognara argumentó que, en cualquier caso, las fuentes debían de hacer referencia a un relieve y no a una estatua exenta [61].

Conjeturas de este tipo eran, apenas es necesario añadirlo, completamente ajenas al punto de vista de Baronio, y no simplemente por sus consecuencias nada ortodoxas. En su calidad de historiador, confiaba mucho más en la palabra que en la imagen. Vestiduras rituales, joyas, ceremonias, etc., tenían que describirse minuciosamente, porque consti-

77. Giovanni Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma*, I, 1737: sarcófago.





78. Detalle de la figura 77, mostrando dos figuras, tomadas, según se creía antiguamente, de un grupo en bronce encargado por la mujer cuyo flujo de sangre detuvo Jesucristo.

tuían un rasgo crucial de su reconstrucción de la vida de la Iglesia primitiva, pero siempre se apoyaba en relatos escritos para analizarlos[62]. Baronio fue, sin embargo, uno de los promotores más notables y eruditos de la decoración de las iglesias en la Roma de su época y parece probable que experimentase un sentimiento especial de júbilo cuando (al igual que todos los historiadores eclesiásticos) se encontró con que tenía que hacer especial hincapié en el mecenazgo de papas y emperadores y reseñar los grandes monumentos cristianos que se habían construido gracias a su apoyo.

Incluso en la utilización que hizo de fuentes tan convencionales como monedas y medallas, Baronio demostró ser más sistemático (y, en ocasiones, imaginativo) que todos los escritores que le habían precedido o, de hecho, que la mayoría de los que le siguieron por espacio de siglo y medio. De los doce volúmenes de sus *Annales*, los primeros sobre todo estaban ilustrados con buenos grabados, cuidadosamente incluidos en el texto no con fines decorativos sino para contribuir a la argumentación. Se hicieron copias de monedas propiedad de anticuarios de la época, como Fulvio Orsini, Pirro Ligorio y, sobre todo, Lelio Pasqualino, un canónigo erudito de Santa Maria Maggiore, cuya casa, cerca del Campidoglio, encerraba, según se decía, las mejores antigüedades de toda Roma[63]. Baronio recurría con frecuencia a las monedas y a otros monumentos para resolver cuestiones controvertidas de la historia de Roma o para poner en tela de juicio (de manera muy selectiva) alguna afirmación. Reprodujo, por ejemplo, la asombrosa escena de la columna de Marco Aurelio que mostraba a Júpiter, como dios de la lluvia, calmando la sed del ejército romano e inundando el campamento de sus enemigos para destruirlos (figura 79); pero, basándose en una leyenda ulterior, afirmó que la impresión creada por el friso era deliberadamente engañosa, porque, de hecho, una carta del emperador demostraba que quienes

rezaron pidiendo lluvia fueron los cristianos: era de justicia que la columna hubiese sido después gravemente dañada por los bárbaros y alcanzada por el rayo y que, al restaurarla el papa Sixto V, fuese coronada con una estatua de san Pablo [64]. Más frecuentemente, Baronio recurría a las medallas para demostrar la adopción gradual por parte de Constantino y los emperadores que le siguieron de símbolos específicamente cristianos. Estaba en condiciones de enfocar cuestiones como ésta con cierto refinamiento: señaló, por ejemplo, que «cierto anticuario que se cree muy entendido» había afirmado que el reverso de una moneda de Juliano el Apóstata representaba a la Virgen con el Niño, elegidos porque en aquel momento el emperador fingía creer en Jesucristo; sin embargo, la comparación con una moneda de Adriano demostró sin lugar a duda que se trataba de la figura de Isis con un niño al pecho: «¡No permita Dios que recurramos a engaños en nuestros esfuerzos por ilustrar la religión cristiana!» [65]. Y si bien Baronio alude muy de tarde en tarde a la calidad estética —pese a que su interés por las imágenes iba mucho más allá de las medallas y esculturas que habían despertado hasta entonces el entusiasmo de coleccionistas y escritores—, comprobaremos que cuando lo hizo, sus sugerencias fueron decididamente imaginativas.

79. Baronio, *Annales*, II: relieve de la columna de Marco Aurelio que muestra a Júpiter como dios de la lluvia calmando la sed del ejército romano.

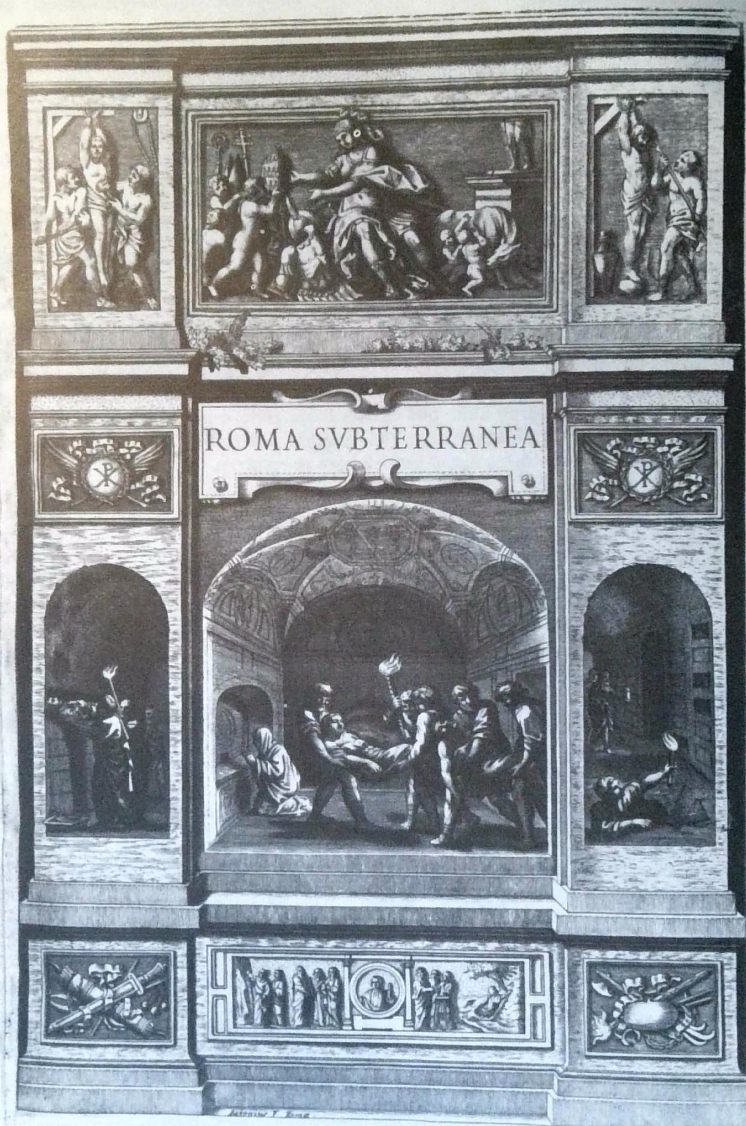


Todo esto debe dejar claro que Baronio estaba bien situado entre los eruditos y polemistas de su época para aprovechar los nuevos materiales visuales que salían a la luz mientras él trabajaba en los *Annales*. Pero aunque, en una o dos ocasiones, aludió a ellas para solventar controversias históricas concretas[66], las pinturas de las catacumbas constituían sólo una adición relativamente pequeña —por sobrecogedora que fuese— al volumen total de pruebas visuales más manejables de que se disponía ya para el estudio de la Iglesia primitiva.

A los historiadores protestantes, las catacumbas les resultaban muy molestas. Fue mucho el desprecio que llovió sobre los católicos por la adulación supersticiosa que aquéllas provocaron (superstición que despertó también ansiedad entre los historiadores católicos más juiciosos); abundaron las burlas acerca de las "reliquias" («si por casualidad encuentran un hueso..., ya sea de Perro, Cerdo, Oveja o cualquier otro Animal, están en condiciones de decir al instante a qué Santo pertenecía»); y repetidamente se señaló que la oscuridad era tal que prácticamente no se veía nada en absoluto. De hecho, por supuesto, pocos historiadores protestantes serios tuvieron mucha oportunidad de inspeccionar las catacumbas cuidadosamente, y hubo que esperar hasta 1685-6 para que uno de ellos pudiera proponer una explicación, plausible en apariencia, sobre su aspecto. Al visitar Roma por aquel entonces, Gilbert Burnet, a quien ahora se recuerda sobre todo por sus libros *History of the Reformation in England* e *History of his Own Time*, publicado póstumamente, llegó a la conclusión de que las catacumbas no habían sido, de hecho, obra de los cristianos primitivos, sino cementerios paganos donde los antiguos romanos depositaban los restos de sus esclavos y de "gente despreciable". Sólo después de Constantino las habrían utilizado los cristianos[67], y como los bajorrelieves en los sarcófagos de las catacumbas parecían ser de un estilo más tardío que el romano y como también las inscripciones eran «más *góticas* que romanas», había que concluir que su contenido era en general obra de monjes medievales que esperaban sacar provecho del comercio con las reliquias[68]. Los polemistas protestantes adoptaron con entusiasmo la teoría de que las catacumbas no se decoraron en los primeros siglos del cristianismo[69].

Afortunadamente, la tarea de identificar las imágenes de paredes y techos se llevó a cabo con una actitud menos polémica. En su mayor parte no era un problema difícil, pese a que las escenas contaban raras veces con inscripciones y a que el estilo con el que estaban pintadas tuvo que resultar sorprendente, incluso desconcertante, a quienes estuvieran familiarizados con las trabajadas composiciones tan apreciadas por los artistas italianos de la época. La convención para tratar cada tema estaba tan despiadadamente simplificada que sólo se representaban los elementos absolutamente esenciales. Así un hombre con un león recostado a cada lado simbolizaba a Daniel en la cueva de los leones, mientras que la historia de Jonás se contaba mediante una serie de escenas abreviadas de manera similar. Una vez entendido este principio, los estudiosos vieron con claridad que el repertorio de imágenes escogidas había sido muy limitado —reducido en su mayor parte al Antiguo Testamento y a algunos episodios de la vida de Jesucristo— y de un tipo que (¿decepcionantemente, quizá?) no tendría por qué haber ofendido al más fanático de los protestantes.

Algunas de las pinturas, sin embargo, planteaban problemas reales de interpretación, y en su erudita y elegante *Roma Sotterranea* (cuya primera edición apareció póstumamente en 1634) (figura 80), Antonio Bosio, el gran arqueólogo, las publicó, reconociendo que no era capaz de determinar su tema. Pero aunque probablemente Bosio las había visto todas —sus relatos del descubrimiento de diferentes tumbas subterráneas estudiadas por él tienen una frescura extraordinaria y son muy gráficos—, él, y otros historiadores y anticuarios de la época, tenían que depender con frecuencia para sus investigaciones de los




80. Antonio Bosio, portada de *Roma Sotterranea*.

81 y 82. Pintura de la catacumba de Domitila en Roma que representa la adoración de los (cuatro) Magos, y copia de finales del siglo XVI, interpretándola como martirio de una santa.

83 y 84. Pintura de la catacumba en el cementerio de Novella (Via Salaria), en Roma, que representa a Noé en el arca, y copia de finales del siglo XVI de una pintura similar, interpretándola como san Marcelo predicando.

dibujos a pluma que les hacían diferentes copistas. La pésima calidad de esos dibujos y el hecho de que sus autores apenas hicieran el menor esfuerzo por transmitir el estilo de los originales era menos importante que la tendencia de los copistas, cuando tenían dudas, a producir imágenes de lo que esperaban —y, sin duda, deseaban— ver. De esa manera, encontramos representaciones (es cierto que muy inusuales) de la Adoración de los Magos (figura 81) y del niño Jesús bañado por Comadronas convertidas en martirios de santos (mucho más corrientes) (figura 82), mientras que Noé en el arca (figura 83) se transforma en el papa Marcelo predicando (figura 84)[70]. Así, sin engaño deliberado, compensaron los historiadores más belicosos del siglo XVI algunas de las más lamentables omisiones de los primitivos artistas cristianos. Quedaban, sin embargo, algunos otros escollos. El más angustioso de todos fue el descubrimiento de dos escenas, por lo menos, y posiblemente más, representando figuras que sólo podían ser Orfeo y los animales. La importancia de las catacumbas para los historiadores católicos descansaba sobre todo en la suposición de que sólo se había enterrado allí a los cristianos y que no se habían contaminado, como afirmaban los protestantes, con la presencia de paganos o judíos. Por consiguiente, era básico demostrar —como se hizo con mucha erudición y algo de vergüenza— que la elección de Orfeo a manera de prefiguración de Jesucristo había recibido un respaldo perfectamente estimable (aunque quizá desafortunado) en las obras de los Padres de la Iglesia[71].

Problemas como éste no eran, por supuesto, totalmente nuevos: los protestantes acusaban con frecuencia a sus oponentes católicos de participar en rituales plagados de supersticiones paganas; pero cuando estaban en juego las prácticas de los primeros cristianos, el tema de la confusión espiritual adquiría especial importancia.

Uno de los primeros anticuarios que tuvo que hacer un intento de resolver el dilema fue Guillaume du Choul, de Lyon, cuya investigación sobre la religión romana, basada en gran parte en el estudio de monedas antiguas, ya se ha mencionado. Du Choul se diferenciaba de sus contemporáneos porque tomaba como punto de partida un gran tema, en lugar de analizar en primer lugar escenas históricas o símbolos o retratos como medio conveniente para clasificar una colección de monedas ya existente. Al avanzar en sus investigaciones le fueron fascinando cada vez más las analogías existentes entre ciertos usos antiguos y los de su propia época. Así, al reproducir un bajorrelieve romano que representaba la Fe por medio de dos figuras estrechándose la mano, comentó que aquello era casi «como lo que todavía hacen nuestros orfebres en algunos anillos de oro»[72]. O, de nuevo, al analizar cómo los romanos guardaban luto por la muerte de sus emperadores, mencionaba que en un lado del lecho elevado de rico marfil, sobre el que yacía una figura de cera del emperador muerto, se sentaban «todas las damas romanas, cada una de acuerdo con la dignidad y rango de sus padres y esposos, pero sin adorno de anillos, brazaletes o cadenas de oro; tan sólo discretamente vestidas de blanco, casi de la misma manera que las señoras francesas se visten en tales circunstancias»[73]. Podrían citarse otros ejemplos y, hacia el final de su libro, Du Choul tuvo que enfrentarse con una hipótesis alarmante (y posiblemente peligrosa), precisamente del mismo tipo que, dos siglos más tarde, iba a deleitar a los *philosophes* de la Ilustración: «En conclusión», escribe en las últimas líneas de la última página, «nos encontramos y vemos que el proceder de nuestra religión es, en muchos casos, similar al de los antiguos egipcios y romanos, como, por ejemplo, las camisas de los sacerdotes, las estolas, las casullas, las tonsuras afeitadas que los franceses llaman coronas, la inclinación de cabeza ante el altar, el principio y fin del sacrificio, las oraciones, los juramentos, los discursos, los himnos, la música cantada, sonidos como los de los órganos, procesiones y muchas otras cosas, que un hombre sagaz podría descifrar

fácilmente después de un estudio cuidadoso de nuestras ceremonias y las suyas; excepto», concluye con poco convincente energía, «que las de los paganos eran falsas y supersticiosas, mientras que las nuestras son cristianas y católicas y están concebidas para honrar a Dios Padre Omnipotente y a su Hijo Jesucristo, a quien corresponde la gloria eterna»[74].

Las palabras de Du Choul indican que en el fondo de la investigación por parte del historiador de los artefactos e imágenes visuales de tiempos pretéritos había habido con frecuencia cierta ambigüedad en la respuesta: desde una perspectiva, el contacto aparentemente directo con las reliquias de una época desaparecida parecía dotarla de una vida autónoma, intensa; pero, desde otra, el notable sentimiento de parentesco espiritual y cultural establecido de esta manera entre pasado y presente amenaza con distorsionar las pruebas disponibles y hacer de él algo absurdo o peligroso.

Nuevas técnicas —notablemente el estudio del cambio estilístico—y la elaboración de nuevos marcos conceptuales permitirían pronto a los historiadores enfrentarse más provechosamente con los materiales mucho más abundantes que tenían ya a su disposición.

# 4
# *La cuestión de la calidad*

Durante los siglos XV y XVI, como hemos visto, se coleccionaron en gran número monedas y medallas y creció mucho el interés de los numismáticos, quienes se propusieron descifrar las imágenes mostradas en ellas y llamar la atención sobre la importancia que podía tener su interpretación para comprender la historia escrita. Sin embargo, sólo de manera esporádica se hicieron observaciones sobre la belleza de estos artefactos, distinguiéndola de su utilidad.

La ambición de todo coleccionista era adquirir —como mínimo— juegos de monedas (en oro, plata o bronce) que representaran a cada uno de los emperadores romanos desde Augusto a Constantino y, a menudo, a otros más recientes [1]. De las monedas acuñadas por algunos emperadores de muy breve reinado, como Otón, se sabía que eran sumamente escasas y, por tanto, muy valiosas, y esta consideración alentó de manera especial la producción de falsificaciones. Pero la gran calidad de las imitaciones pone de manifiesto cuán cuidadosamente se examinaban los originales y explica que a aquéllas se las tuviera con frecuencia en mucho aprecio por méritos propios [2]. Resulta sorprendente, por lo tanto, que las notables diferencias en la calidad artística hayan provocado, al parecer, muy pocas observaciones concretas de los primeros especialistas. Es cierto que Enea Vico, artista de gran distinción, escribió en 1555 que, si bien las mejores monedas imperiales eran las de Nerva, Calígula, Claudio y Nerón, todas eran buenas «hasta Pertinax y [Septimio] Severo [es decir, hasta el final del siglo II], después de lo cual el arte declinó rápidamente» [3], comentario, que, como veremos, iba a tener cierta importancia historiográfica. Pero el mismo Vico no profundizó en esta cuestión, ni trató de explicar la decadencia que había advertido. Muy pocos, o ninguno, de los numismáticos sumamente observadores de la generación siguiente plantearon de nuevo la cuestión hasta los últimos años del siglo, cuando el gran anticuario español Antonio Agustín escribió, en uno de los manuales más influyentes de todos los tiempos, que el nivel alto se mantuvo hasta después del reinado de Galieno (253-68), momento en que se inició la decadencia, y que para la época de Justiniano (527-65) las monedas habían caído en un abismo tal que apenas merecía la pena mirarlas [4].

Discrepancias cronológicas de este tipo nada tienen de sorprendente, porque las yuxtaposiciones ahora tan fáciles gracias a las enormes colecciones que están al alcance de los estudiosos, permiten comprobar, como no pudo hacerlo el entendido del siglo XVI, que no se detecta una pauta sencilla en los cambios estilísticos experimentados por la moneda romana. Un retrato tosco, violento, sin modelado, de simplicidad casi caricaturesca, puede muy bien ir seguido por una precisa y compleja creación que nos hace pensar en un "resurgimiento del clasicismo". La distinta calidad de monedas acuñadas incluso durante un

periodo muy breve depende con frecuencia de los tipos de metal utilizados o de las cecas donde se labraban, por no mencionar las condiciones en las que se han conservado durante casi dos mil años. Ciertas categorías, además, como los "medallones" de bronce más grandes, mantuvieron la tradicional elegancia de una época anterior mucho después de que niveles inferiores de técnica y diseño resultaran claramente apreciables en otras muchas cosas, además de en las monedas. Dadas las exigencias de carácter inevitablemente convencional, por no decir conservador, impuestas al diseño de las monedas por su función misma (todavía tan evidente en la actualidad), junto con el hecho de que se conservaran en número tan enorme, y que cubran un periodo tan largo, resulta difícil discernir cambios de estilo, pese a la práctica de ordenarlas cronológicamente. Por esa razón, el efecto que tuvieron sobre las monedas algunas de las otras artes figurativas del mundo antiguo, cuyas manifestaciones han llegado hasta nosotros, puede darnos más información sobre el interés que mostraron los historiadores de los siglos XVI y XVII por los fenómenos de progreso y decadencia.

A comienzos del siglo XV se convirtió en afirmación común decir que Giotto había devuelto a la luz el arte de la pintura, enterrado durante muchos siglos, y reivindicaciones semejantes se harían pronto sobre arquitectos y escultores objeto de admiración[5]. Pero, ¿cuántos siglos habían permanecido enterradas las artes y por qué había sucedido eso? Varios artistas empezaron a considerar el problema y a proponer soluciones.

Cuando Lorenzo Ghiberti planteó esa cuestión en el decenio de 1440[6], casi había terminado ya, después de muchos años de trabajo, las "Puertas del Paraíso", sobre bronce, para el baptisterio de la catedral de Florencia[7]; y, con el fin de planear sus relieves en el estilo "antiguo", que por entonces se estaba poniendo de moda, tuvo que consagrar mucho interés y tiempo a la búsqueda de modelos adecuados. ¿Qué pudo haber visto? Hemos de imaginarnos una Italia en la que, por una parte, aún eran visibles (aunque estuvieran de ordinario medio enterrados) grandes edificios y ruinas de la antigüedad en mucho mayor número de los que se conservan en nuestros días, mientras que, por otra, no había aparecido aún casi ninguno de los celebrados mármoles, como el *Apolo*, el *Laocoonte*, el *Antínoo* y muchos otros que más adelante servirían como piedra de toque de calidad para sucesivas generaciones de artistas. Incluso obras muy inferiores de un tipo semejante eran extraordinariamente infrecuentes y yacían, desfiguradas, sin extremidades ni rasgos faciales, entre las ruinas, esperando que los obreros de la construcción las aplastaran por completo y las calcinaran para conseguir cal. Durante su visita o visitas a Roma[8], Ghiberti habría visto las estatuas colosales de los Dioscuros (Cástor y Pólux) en el Quirinal, "firmadas" en sus bases por Fidias y Praxiteles —maestros cuya grandísima reputación en la antigüedad conocía por sus lecturas de Plinio— y también un grupo de estatuas de bronce (en especial el *Lobo*, el *Espinario* y un retrato ecuestre que, según creencia general, representaba al emperador Constantino), colocadas sobre columnas en el exterior del palacio Laterano. También presenció el hallazgo, en una excavación, de un hermafrodita de mármol cuya belleza le impresionó grandemente y, en algún sitio, tuvo oportunidad de adquirir un relieve romano que, según se creía, representaba a Vulcano en un lecho en el que estaba sentada una Venus desnuda, a punto, al parecer, de reunirse con él[9]. Es cierto que este relieve llegó a ser muy famoso, pero, en general, era poco lo que se podía ver, si se exceptúan fragmentos de sarcófagos que se volvían a utilizar para enterramientos y altares[10], y las monedas, las gemas, las medallas y los pequeños bronces recientemente incorporados a las colecciones de los escritores florentinos con los que se trataba. Para un hombre que había leído con atención a Plinio y a Vitruvio y que estaba muy preocupado por su relación personal con los artistas antiguos sobre los que esos autores habían escrito,



85. Maso di Banco, *San Silvestre realizando milagros en el Foro romano*, fresco, *c.* 1335-40, en la capilla de Bardi di Vernio en Santa Croce, Florencia.

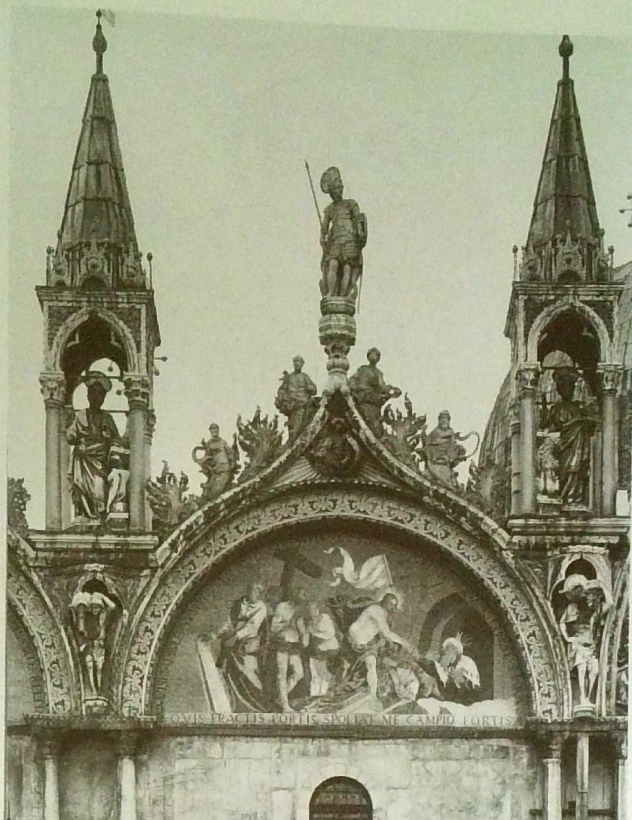
la constatación de la pérdida irreparable, de una supervivencia meramente fragmentaria, además de ser abrumadora, tiene que haber tenido un efecto gravemente inhibidor sobre sus intentos de emular a sus grandes predecesores. Porque Ghiberti estaba bien situado para comprender que la desaparición aparente de casi toda la escultura antigua significaba que con ella habían desaparecido todas las reglas y técnicas que anteriormente habían hecho posible la existencia misma del arte. No tuvo ninguna duda sobre a quién culpar del desastre. Si bien debía conocer la leyenda, muy duradera, de que en el siglo VI el papa Gregorio Magno había ordenado la total destrucción de todos los "ídolos paganos" —una leyenda que se había ido transmitiendo sin que apenas nadie expresara desaprobación [11]—, Ghiberti atribuyó la devastación al emperador Constantino y a su contemporáneo el papa Silvestre [12]. Ya en el siglo IV Eusebio había alabado a Constantino por destruir las estatuas del culto de los paganos, pero quizá la idea le fue sugerida a Ghiberti por una imagen: el ciclo de frescos (nos consta que lo conocía) con episodios de la vida de ese papa (y santo), que Maso di Banco pintó hacia 1340 en la iglesia de Santa Croce de Florencia (figura 85); porque la escena de uno de los milagros de san Silvestre, que tiene lugar en presencia de Constantino, está ubicada en una Roma con un primer término de destrozados fragmentos paganos, mientras que detrás se alza la nueva ciudad cristiana [13]. Fuera cual fuese su fuente, Ghiberti afirma inequívocamente que Constantino y Silvestre habían «destruido todas las estatuas y pinturas paganas, obras de gran nobleza y de antigua y perfecta dig-



86. Filarete, reducción en bronce, fechada en 1465, de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, por aquel entonces instalada delante del palacio Laterano; en la parte superior del pedestal, Filarete identifica al emperador con Cómodo.

nidad», imponiendo las férreas reglas que prohibían la creación de nuevas. Acabado el arte, «los santuarios permanecieron vacíos durante seiscientos años» [14]. Dicho de otro modo, el triunfo de los cristianos había supuesto el fin del arte, y la ausencia de tantas obras maestras celebradas por Plinio era una prueba casi tan visible de ese triunfo como la presencia de tantísimas iglesias.

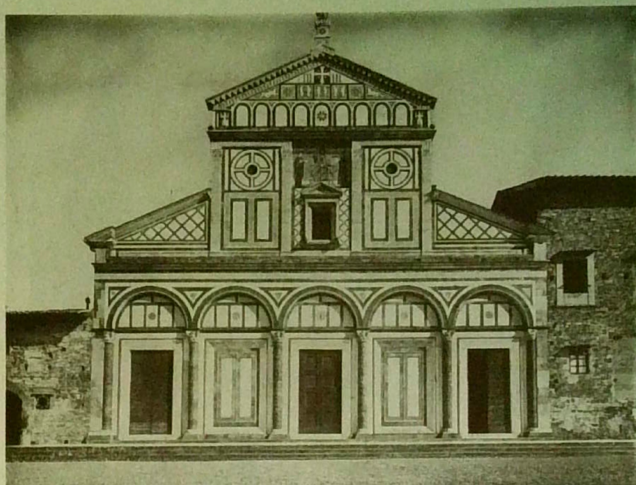
Unos quince años después, el arquitecto y escultor Antonio Filarete se preguntó una vez más por qué el arte romano había tenido un fin tan ignominioso [15]. Aunque también él venía de Florencia —y, quizá, del estudio de Ghiberti [16]—, pasó la mayor parte de su vida activa en Roma y en Milán y, además, viajó extensamente por Italia, interesándose en especial por Venecia. Los doce años que dedicó a trabajar para el papado en una puerta de bronce para San Pedro quizá le disuadieron de atribuir a esa institución la responsabilidad de las ruinas que veía diariamente a su alrededor. Hizo también una versión reducida en bronce (la primera en su especie desde la antigüedad) de la estatua, colocada delante del palacio Laterano, de un emperador a caballo, que representaba —según creía Filarete, en contra de la opinión dominante— al perversísimo Cómodo (figura 86) [17]. Conoció, por consiguiente, al menos, un monumento pagano de la más alta calidad, conservado (y no destruido) por los sucesivos papas. Si, además —como se ha sugerido con frecuencia [18]—, volvió la vista deliberadamente al arte cristiano primitivo como inspiración para su puerta de bronce, difícilmente habría podido aceptar la idea de Ghiberti de que las actividades de Constantino y Silvestre tuvieron unas consecuencias totalmente negativas para la escultura. Fuera como fuese, Filarete, que se interesaba más por la historia de la arquitectura que por la de las demás artes, no culpó de lo sucedido a la iconoclasia cristiana, sino a los invasores bárbaros [19]. Y, como prueba, citaba las características de los edificios con los que sustituyeron los grandes monumentos del pasado destruidos por ellos. Al contemplar, probablemente, iglesias y palacios tan intrincados y en apariencia tan ca-




87. Venecia, fachada de San Marcos (detalle).

prichosos como la catedral de Milán o San Marcos de Venecia (figura 87) e, incluso, el Palazzo Ducale, Filarete dedujo que los bárbaros no habían contado con verdaderos arquitectos. Tuvieron que recurrir, por consiguiente, a pintores, albañiles y sobre todo orfebres que «utilizaron las modas que conocían y lo que les pareció [mejor] de la tradición moderna. Los orfebres construyeron sus [edificios] como tabernáculos e incensarios. Hicieron los edificios de esa manera porque, en su trabajo, esas formas les parecían bellas, pero también es cierto que tienen más que ver con su trabajo que con la arquitectura. Estos modos y usos los habían recibido, como he dicho, del otro lado de las montañas, de los alemanes y los franceses» [20].

Después de otro intervalo de unos veinte años, el biógrafo de Filippo Brunelleschi, Antonio Manetti, llegó casi a la misma conclusión en el decenio de 1480: «Como había sucedido en otros lugares..., con la decadencia del imperio, decayeron también la arquitectura y los arquitectos. Llegaron tribus bárbaras, de vándalos, godos, lombardos, hunos, etc., que traían sus propios arquitectos, y construyeron a su manera en las tierras que gobernaron durante siglos» [21]. Pero Brunelleschi y Manetti conocían Florencia tan bien como Filarete Roma y Milán y, al mirar a su alrededor, advirtieron algo que iba a desconcertar a otros observadores durante siglos: ciertas iglesias —Santi Apostoli, por ejemplo, y San Piero Scheraggio— no encajaban en la pauta de decadencia que reclamaba su teoría, porque parecían relativamente clásicas en estilo (como sucedía también con San Miniato [figura 88]) y, sin embargo, se habían edificado mucho antes del "resurgimiento de la ar-



88. Florencia, fachada de San Miniato al Monte.

quitectura antigua", iniciado por Brunelleschi mismo. Sólo parecía posible una explicación: después de expulsar a los lombardos de Italia, Carlomagno importó arquitectos de Roma y eso provocó una ligera mejora estilística; ligera porque esos arquitectos practicaron demasiado poco para saber cómo construir realmente bien. El imperio de Carlomagno se desintegró enseguida y "el estilo alemán" recuperó una vez más su fuerza [22].

De manera que todos los escritores del siglo XV atribuyeron la decadencia del arte a repentinos cambios políticos: o los cristianos o los invasores extranjeros habrían llevado a cabo la destrucción de los modelos antiguos de perfección. No hay pruebas de que hubieran advertido una pérdida progresiva de calidad en los restos de la antigüedad que aún se conservaban en su época. Los delicados mosaicos de la iglesia de Santa Costanza, por ejemplo, despertaban su incondicional entusiasmo. Es cierto, sin embargo, que las viñas y los racimos de uvas que aparecen de manera tan destacada en su decoración (figura 89) sugirieron a muchos que la iglesia había sido en otro tiempo un templo de Baco, y que únicamente en el periodo de la Contrarreforma se reconoció que las imágenes de algunos de los mosaicos que, hasta 1620, se veían en la bóveda, tenían significado cristiano y pertenecían, por lo tanto, a una fase tardía de la civilización romana [23].

Un nuevo paso decisivo se dio, sin embargo, en el siglo XVI, cuando Rafael, con ayuda de Castiglione, redactó su famosa carta a León X sobre las antigüedades de Roma y su conservación [24].

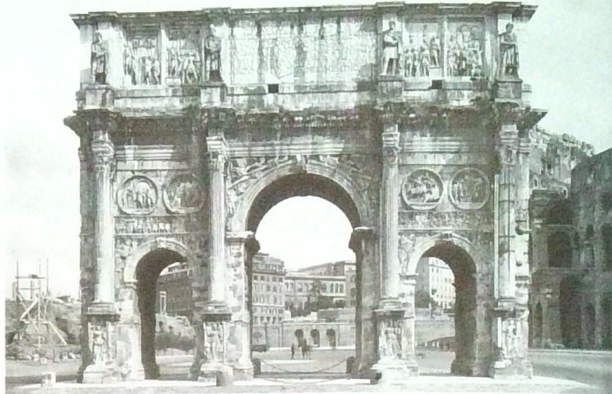
Rafael estuvo de acuerdo en que la arquitectura antigua de Roma, que él había estudiado con gran esmero [25], había sido víctima, efectivamente, primero de los estragos y después del gusto bárbaro de los invasores germánicos. Pero, aunque recordó con energía al papa la terrible responsabilidad que pesaba sobre los predecesores de Su Santidad por tanta negligencia y destrucción fortuita de lo que había sobrevivido a los «godos, vándalos y otros traicioneros enemigos de la civilización latina [*del nome latino*]», no sugería —como había hecho Ghiberti— que a la demolición de los monumentos de la antigüedad hubiera contribuido una deliberada iconoclasia cristiana. Rafael dio entonces un nuevo giro a toda la cuestión de la decadencia de los monumentos sugiriendo que lo verdaderamente sorprendente era que la excelencia de la arquitectura antigua hubiese durado tanto, porque «literatura, escultura, pintura y casi todas las demás artes atravesaron un largo periodo de



89. Roma, Santa Costanza, detalle de la decoración en mosaico de mediados del siglo IV de nuestra era, mostrando escenas de la vendimia, con busto de persona desconocida.

decadencia, empeorando progresivamente durante la época de los últimos emperadores». Rafael, de hecho, parece oponerse al desarrollo de una nueva teoría (de cuya existencia por aquel entonces nada sabríamos en caso contrario) cuando proclama que, sencillamente, no es cierto que «entre los edificios antiguos, los más recientes fuesen menos hermosos o estuvieran peor compuestos o hubiesen sido diseñados en algún otro estilo». En otras palabras, que no había habido decadencia en la calidad de la arquitectura con anterioridad a la llegada de los godos, porque, si bien muchos edificios habían sido restaurados o incluso reemplazados por los mismos romanos, todo ello se había hecho siempre recurriendo a estilos tradicionales. Para demostrar que la excelencia de la arquitectura romana se habían mantenido durante mucho tiempo y con gran éxito, Rafael seleccionó uno de los grandes monumentos de la ciudad, el arco de Constantino, que «estaba bien compuesto y bien hecho» (figura 90). Sus decoraciones escultóricas, sin embargo, contaban una historia muy distinta (figura 91). Inmediatamente encima de los dos arcos pequeños en las dos fachadas principales y, a la misma altura, en los costados del monumento, había seis estrechos frisos rectangulares que Rafael reconocía como contemporáneos del arco, y que eran «sumamente ridículos, sin arte ni noción alguna del diseño adecuado»[26]. Sin embargo, exactamente encima había medallones con relieves y, sobre el arco de paso y en el

90. Roma, arco de Constantino, año 315.



91. Roma, arco de Constantino; detalle mostrando el relieve horizontal del emperador dirigiendo la palabra a los ciudadanos y, por encima, medallones circulares con una escena de caza y el ulterior sacrificio a Diana, fechados en el periodo de Adriano (117-38).



piso superior, algunos frisos mucho más elegantes que, señalaba Rafael, habían sido trasladados allí desde monumentos dedicados a Trajano y Antonino Pío (dos siglos antes) y que eran «excelentes y del estilo más perfecto».

Aunque, al parecer, artistas anteriores habían constatado el cambio acontecido entre las decoraciones antiguas y las más recientes —porque entre los dibujos que se conservan de las distintas partes del arco no aparece ninguno de los relieves constantinianos [27]— Rafael fue el primero que mencionó por escrito la drástica decadencia de la calidad escultórica entre el siglo II y el IV. Es posible incluso que previera la mayoría de las conclusiones a que, tres o cuatrocientos años después de sus investigaciones, llegaron los arqueólogos [28].

En cualquier caso, las consecuencias de las observaciones de Rafael eran muy claras: el "fin del arte" no había sido, como se sugería hasta entonces, un proceso uniforme y —en lo referente a la escultura y la pintura— no lo habían producido ninguna de las dos causas propuestas: ni las invasiones de los bárbaros ni la iconoclasia cristiana. En su opinión, al parecer, el cristianismo no había tenido participación alguna en el proceso, porque los dos ejemplos de decoración escultórica que elige como objeto de sus críticas son los realizados para el emperador Diocleciano, perseguidor de los cristianos, por una parte, y para Constantino, por otra, aunque, sin embargo, considere a ambos inspiradores de excelente arquitectura. La lenta decadencia de las artes figurativas estaría prácticamente terminada en la época de Constantino [29] —los eruditos consideraban ya retrato de Marco Aurelio o de algún otro Antonino [30] el admirado monumento ecuestre del que se decía en otro tiempo que representaba al vencedor del puente Milvio— y, si bien Rafael no aportaba razones concretas para esa decadencia, está claro que él, y los escritores ulteriores que estaban de acuerdo con su análisis del final del arte romano, la habrían considerado consecuencia natural de la decadencia del Imperio mismo.

Primero en 1550 y luego, de manera más estructurada, en 1568, Vasari, que, directa o indirectamente, estaba familiarizado con todas las teorías mencionadas hasta el momento, trató de combinarlas en una sola explicación total. Es cierto que para Vasari el problema no era exclusivamente histórico, y procedió a adoptar, de muchos filósofos de la historia, antiguos y modernos, la noción, muy influyente, de que existía una estrecha analogía entre el desarrollo de las artes y los sucesivos estadios de la vida humana: infancia, adolescencia, madurez y decrepitud [31]. De esa manera la decadencia habría sido inevitable y no se necesitaría la intervención de ninguna fuerza exterior para explicarla. Pero, al igual que la mayoría de los escritores que aceptaban este enfoque general, Vasari no estaba dispuesto a dejar ahí la cuestión y, aunque presentaba sus argumentos más estrictamente históricos de manera un tanto confusa, los respaldaba con ejemplos mucho más concretos de los ofrecidos por los autores que le habían precedido. De ese modo, gracias a su prefacio a la segunda edición de sus *Vidas*, historiadores de todas clases tuvieron acceso a las teorías más ampliamente aceptadas [32].

Vasari estaba de acuerdo en que la escultura y la pintura romanas, pensadas fundamentalmente para proporcionar placer, habían empezado a decaer mucho antes que la arquitectura, necesaria para el bienestar humano. Se habían construido nuevos edificios a partir de los fragmentos de los antiguos, con lo que su ejemplo se mantenía vivo, aunque también en este caso había cierto descenso de la calidad [33]. Vasari sigue a Rafael pero llega más lejos al comparar las escenas "muy torpes" y las *Victorias* del arco de Constantino, que databan de la época en que vivió este último, con los relieves "excelentemente tallados" del periodo de Trajano y "el botín traído a Roma desde diferentes sitios", como las figuras de los prisioneros que coronaban la fachada. Había sido necesario incorporar al arco aquellas obras anteriores, explica Vasari, debido a "la falta de buenos artesanos" en la época de Constantino, y apoya su teoría haciendo referencia a las pruebas adicionales aportadas por otras estatuas del periodo, y también por monedas y medallas. Las observaciones de Enea Vico, a quien admiraba mucho, fueron, casi con toda seguridad, las inspiradoras de esta última referencia, porque Vasari no había hablado de las monedas en la primera edición de sus *Vidas*. Pero, aunque insiste en que «la escultura ya se había deteriorado mucho antes de la llegada de los godos a Italia», no da ninguna explicación histórica de esa primera etapa del proceso; combina de algún modo una creencia determinista en lo inevitable de la decadencia general, con el convencimiento de que puede responsabilizarse de ella al escaso valor de los artistas concretos, incluso cuando mejoran

las circunstancias exteriores [34]. Deja claro, sin embargo, con el más vigoroso de los lenguajes, que, con mucho, los golpes más devastadores asestados a las artes llegaron después y tuvieron tres causas: la iconoclasia cristiana, el traslado de la capital del Imperio a Constantinopla y las invasiones bárbaras. Vasari siente la necesidad de explicar que no fue el odio a las artes lo que movió a los cristianos a consagrar tantas energías a la remoción y eliminación de cualquier objeto, por pequeño que fuese, que pudiese inducir a error al que lo contemplara: «no sólo se desfiguraron y derribaron todas las maravillosas estatuas, así como las esculturas, pinturas, mosaicos y ornamentos de los dioses falsos de los paganos, sino también los monumentos conmemorativos y los honores rendidos a innumerables personas excelentes a quienes, en razón de sus méritos, se les había erigido públicamente estatuas y otros monumentos, de acuerdo con las [leyes] más nobles de la antigüedad» [35]. El traslado de la capitalidad hizo que abandonaran Roma sus mejores ciudadanos, a lo que se añadió el pillaje, por parte del emperador bizantino Constante II ("aquel sinvergüenza griego"), de los monumentos que aún quedaban [36]; el estilo bizantino (como se ve en la decoración de distintas iglesias de Roma y de Ravena), por su parte, representaba el punto más bajo en la evolución del arte italiano. Mientras tanto, las sucesivas oleadas de hordas bárbaras no sólo habían llevado la devastación a Italia, completando así la destrucción de los modelos para futuros artistas, que a partir de entonces se vieron obligados a inspirarse exclusivamente en sus propios impulsos («la qualità degli ingegni loro») [37], sino que habían introducido además el detestable estilo arquitectónico alemán.

Desde la época de Petrarca siempre se había considerado natural que escritores y artistas, al igual que sus mecenas, tanto seculares como eclesiásticos, considerasen las formas transmitidas desde la antigüedad pagana como modelos estilísticos a los que todos debieran aspirar. Las ulteriores desviaciones de esas formas eran deplorables y se debían evitar, y el mayor elogio que se podía hacer de un escultor o poeta era que su obra alcanzara (o, en muy raras ocasiones, superase) a las de la antigüedad. No era frecuente, en los siglos XVI y XVII, que se pusiera seriamente en tela de juicio esta idea, pero, en los momentos de mayor empuje del espíritu de la Contrarreforma, se pensó de nuevo sobre ello, y muchas cosas que hasta entonces se daban por sentadas empezaron a tratarse con mayor circunspección. Se oyó de nuevo la voz excepcional que alababa la "noble acción" del papa Gregorio, supuesto organizador de la destrucción de monumentos paganos [38]. Semejante actitud era difícilmente aceptable para la opinión culta, por devota que fuera; pero resultaba embarazoso tener que reconocer que, incluso aunque se admitiera generalmente que la decadencia del arte había sido un proceso gradual, las esculturas concretas elegidas como ejemplo del deterioro artístico fuesen los relieves del arco levantado para conmemorar los triunfos del emperador Constantino, que había traído la paz de la Iglesia. En los últimos años del siglo XVI, el cardenal Baronio, el mayor historiador católico de la época, sugirió para esta dificultad una solución tan temeraria como ingeniosa [39]. Al analizar el arco en el tercer volumen de sus *Annales ecclesiastici*, publicado en 1594, presentó una teoría completamente nueva para explicar que se le hubieran incorporado («cosa que hasta un principiante ve enseguida») esculturas excelentes, tomadas de edificios erigidos por Marco Aurelio y otros emperadores antiguos, con lo que, de manera implícita, rechazaba la sugerencia de Vasari de que tal medida se había hecho necesaria por el deficiente estado de las artes en tiempos de Constantino. La presencia de esos relieves, aseguraba, era demostración del entusiasmo, maravilloso y realmente increíble, desplegado por el Senado en honor de Constantino, por lo que, para honrarlo, no había vacilado en demoler las obras de los emperadores anteriores que más apreciaba. Constantino, por su

parte, había aceptado que se diera aquel paso, aunque también él respetaba grandemente a Marco Aurelio, porque serviría para dejar claro «hasta qué punto la majestad de un emperador cristiano sobrepasaba a la de los más célebres emperadores [paganos], porque las imágenes allí colocadas [en el arco], eran como el botín de la victoria, para demostrar que la superstición había sido vencida, ya que se acostumbraba mostrar a los enemigos derrotados en monumentos triunfales como título de gloria». Para llegar a esta teoría tan impresionante, Baronio contó sin duda con el estímulo de la táctica del papa Sixto V (que se estaba utilizando precisamente cuando se escribía esa sección de los *Annales*) de coronar famosos monumentos paganos, como la columna de Trajano, con estatuas de los apóstoles. Sin embargo, cuando Baronio trató de explicar lo que él mismo se veía obligado a reconocer como «el tosco, primitivo y torpe» estilo de los relieves fechados en vida de Constantino, propuso una ingeniosa solución, sumamente extravagante y perversa: todos los artistas cristianos más destacados, sugirió, habían sido eliminados durante la gran persecución [de Diocleciano], con el resultado de que la escultura, en apariencia, se había acabado por completo [40]. Por consiguiente, la mala calidad de los relieves del arco de Constantino demostraban al historiador que la civilización pagana se había deteriorado con el asesinato de los cristianos (únicos capaces de mantener los niveles tradicionales de calidad artística). Esta nueva teoría resultó tan poco convincente que, al parecer, ni siquiera le dieron crédito los más fieles seguidores de su inventor. El silencio era la postura más prudente tanto sobre la calidad del arco de Constantino como —todavía más— sobre la de las pinturas encontradas en las catacumbas.

El descubrimiento de estas últimas permitió el conocimiento de una gama de arte de una nueva clase, porque, con la excepción de los "grutescos" en la Domus Aurea de Nerón, era muy poco lo que se sabía de la pintura romana antes del siglo XVIII. Como ya se ha mencionado, Baronio y otros historiadores católicos recibieron entusiasmados esas pinturas murales porque las pruebas que aportaban sobre las prácticas de los primeros cristianos parecían refutar los argumentos de los iconoclastas protestantes. Por esa razón estudiaron la iconografía y el simbolismo con gran atención; pero era muy poco lo que podían decir sobre una calidad que, a los eruditos cultos a quienes se había enseñado a respetar (quizá un poco a regañadientes) las esculturas antiguas, por entonces escondidas a medias en el jardín-museo papal del Belvedere, tenía que parecer escasa o, incluso, pésima.

Curiosamente, a un lector de nuestros días podría parecerle que las pinturas de las catacumbas se describieron antes incluso de que nadie las viera. Mientras la Contrarreforma se hallaba en su momento culminante, se escribieron muchos opúsculos para denunciar el culto a la belleza sofisticada y a la desnudez, asociado con Miguel Angel, que estaba corrompiendo el arte religioso de la época; y en 1564 un escritor propugnó la vuelta a la simplicidad primitiva, que «a los modernos parece mezquina, torpe, plebeya, anticuada y carente de talento y de técnica» [41]. Pero esas recomendaciones, al igual que las ocasionales manifestaciones de interés por el simbolismo de los mosaicos medievales, hacían referencia al contenido más que al estilo y, pese a todos los arrobamientos inspirados por el descubrimiento de las pinturas de las catacumbas, nadie las recomendó como ejemplos dignos de imitación. De hecho, entre las más de 600 páginas de *Roma Sotterranea*, el gran libro en folio de Antonio Bosio con ilustraciones, todas ellas consagradas a celebrar —en ocasiones con notable elocuencia— las realizaciones de los primeros cristianos, apenas hay una sola palabra que pueda interpretarse como elogio al mérito artístico de las obras descritas con tanta amplitud.

De todos modos, las ilustraciones de Bosio, muchas de las cuales circulaban ya antes de su publicación completa en el volumen póstumo de 1634, animaron a algunas de las

personas que las manejaron a tratar de valorar (por vez primera) la calidad estética de los frescos tan toscamente reproducidos para él (Bosio). Entre los entendidos que plantearon la cuestión figuraba Giulio Mancini, médico del papa Urbano VIII y uno de los comentaristas sobre temas artísticos más perspicaces de principios del siglo XVII. La lealtad de Mancini a la ortodoxia no era, ni mucho menos, tan incondicional como la de Bosio[42], pero sus notas (que no se han publicado hasta hace muy poco) ponen de manifiesto que también él se sorprendió de la presencia de Orfeo entre las figuras halladas en cementerios cristianos. Era asombroso, comentó, quizá con ironía, aquel «grand et parfait Athée», que «aquellos cristianos tan religiosos, observantes y llenos de celo, dispuestos, por su fe, y a costa de correr grandes riesgos, a ocultarse bajo tierra, hubieran mezclado las cosas sagradas con las profanas, las cosas verdaderas con otras falsas y fabulosas». Sin embargo, «el asombro y la duda cesan» tan pronto como se lee a Tertuliano y a los Padres de la Iglesia, porque entonces «me parece a mí, aunque sometiéndome siempre, por supuesto, a la opinión de mejores jueces, que Orfeo representa a Jesucristo, nuestro Señor». Mancini señaló que los frescos de las catacumbas debían datar de distintos periodos y, acto seguido, hizo un intento cauteloso de responder a su propia pregunta, cuidadosamente formulada, sobre por qué «esas pinturas, aunque creadas en un buen siglo, no son, sin embargo, realmente perfectas». Esto hay que atribuirlo a que

> aquellos Santos Padres eran muy pobres y no tenían dinero que gastar y también a que las pinturas se hicieron bajo tierra, con luz de velas y en condiciones de gran peligro para la vida y la salud y, en consecuencia, por maestros que no eran de primera categoría; además era peligroso para ellos trabajar para los cristianos, que tenían problemas con el gobierno y que, por otra parte, se interesaban más por la piedad y la devoción que por la decoración; de todos modos se ve en ellas el elemento de calidad y la semilla común que se encuentra en toda la pintura de la época. Y, por supuesto, estamos grandemente en deuda con el Signor Bosio, quien, movido por la piedad cristiana, hizo que casi todas se copiaran y grabaran[43].

Rubens se tropezó con el mismo problema cuando examinó el volumen de Bosio que, como señaló en su carta a Peiresc, era «una gran obra de devoción», pero limitándose a mencionar, sin comprometerse, «la sencillez de la Iglesia primitiva que, si bien sobrepasaba a todo el mundo en piedad y verdadera religión, quedaba muy por detrás del paganismo en gracia y excelencia»[44].

Hay algo impresionante (y también tortuoso) en los esfuerzos de Giulio Mancini, el sutil amante del arte, y de Rubens, el gran pintor religioso, para reconciliar lo que sin duda juzgaron obras increíblemente deficientes desde el punto de vista del arte con las obligaciones que les imponía la tradición cristiana. Hubo que esperar aún mucho, hasta comienzos del siglo XVIII, para que se propusiera una solución tan audaz como satisfactoria a lo que había sido hasta entonces un problema muy molesto. Esa solución apareció, casi de manera casual, en un catálogo, más bien aburrido y erudito, de artefactos cristianos preparado por el anticuario Filippo Buonarroti, cuyas observaciones sobre ésta y otras muchas cuestiones analizadas en estos capítulos merecen ser recordadas[45].

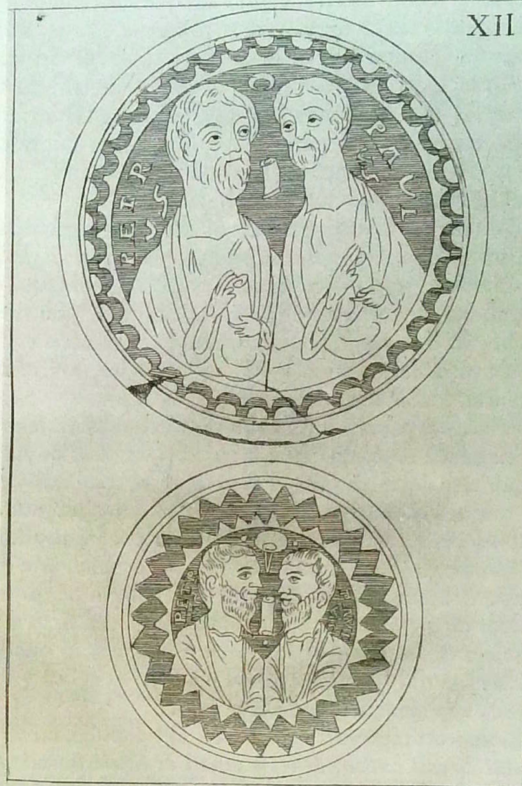
Buonarroti, sobrino nieto de Miguel Angel el Joven, que era, a su vez, sobrino nieto del pintor, nació en 1661 y a la edad de veinte años dejó su Florencia natal para trasladarse a Roma, donde se consagró durante los siguientes dieciocho años, más o menos, casi exclusivamente a los estudios anticuarios[46]. Buonarroti llenó cuaderno tras cuaderno con apuntes, unos rápidos y otros muy cuidadosos, de monedas, medallas y otros objetos menudos y se le reputó muy pronto como uno de los grandes anticuarios de la época: «pro-

fundo, de peso y reflexivo; taciturno en sociedad aunque suficientemente cordial en compañía agradable; amante de la cosmología..., muy prudente y reservado y jamás partidario de fantasías extravagantes o quiméricas», tal como lo describió Scipione Maffei, un sincero admirador suyo [47]. Debido a su adscripción al círculo de la reina Cristina y más adelante a la Academia de los Árcades, conoció a muchas de las figuras más destacadas de la comunidad intelectual e intervino a fondo en algunas de las empresas eruditas más importantes de la época, sobre todo (hacia el final de su vida) en la edición de *De Etruria Regalia*, de Thomas Dempster, obra escrita un siglo antes [48].

Buonarroti publicó en 1698 su primer libro, dedicado a medallas pertenecientes al cardenal Carpegna, su principal mecenas. En esta obra sigue la pauta convencional de identificar temas y símbolos, pero —como cabía esperar de un autor con una formación como la suya— manifiesta mayor interés por la calidad de lo que era habitual entre numismáticos. De hecho, su reacción espontánea ante la excelencia estética le llevó a examinar obras de arte de todas clases sin ninguno de los prejuicios característicos de sus colegas y, en consecuencia, a concebir algunas ideas verdaderamente importantes. Así por ejemplo, como había visto algunas de las esculturas extraordinariamente buenas talladas por los egipcios, se negaba a creer que la tosquedad (*rozzezza*) de sus ídolos se debiera a ausencia de habilidad: tenía que ser, por el contrario, el resultado de una decisión deliberada de imitar la tosquedad mucho mayor de ídolos más antiguos con miras a alentar sentimientos de devoción. Sobre todo Buonarroti no estaba dispuesto a aceptar ciegamente las ideas del momento sobre la inevitable decadencia del arte romano del final del Imperio: la excelencia del dibujo y la extraordinaria belleza de un medallón de Treboniano Galo, emperador de brevísimo reinado de mediados del siglo III, le pareció de tanta calidad como cualquiera de las obras de los griegos mismos, lo que le demostró que un buen artista puede elevarse muy por encima del nivel de su época y le hizo estudiar otras monedas con la misma ausencia de prejuicios previos [49].

Poco después Buonarroti regresó a Florencia y allí publicó, en 1716, su *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma*. Había visitado las catacumbas en compañía de otros eruditos interesados en arqueología cristiana, y también se había familiarizado extraordinariamente con marfiles, mosaicos y pinturas murales. A un hombre de su buen gusto, la mayoría de aquellos objetos le parecieron horribles, en contraste deprimente con las medallas de Adriano de la colección Carpegna que tanto le habían gustado. Al igual que el anterior, este libro estaba dedicado al gran duque Cosme III de Toscana, hombre culto pero extraordinariamente fanático, y Buonarroti hizo esfuerzos increíbles para demostrar la solidez de su piedad. Precisamente esta combinación de auténtica (o quizá fingida) piedad religiosa y de verdadera sensibilidad ante la belleza le llevó a emitir un juicio, notablemente original, sobre el arte cristiano primitivo. Movido quizá por lo que él mismo había escrito casi veinte años antes sobre la veneración que probablemente despertaban los dioses toscamente tallados del antiguo Egipto, muy superior a la provocada por otras representaciones mucho más refinadas que sin duda estaban al alcance de artistas más recientes, llevó ahora mucho más lejos esta línea de pensamiento. Al enfrentarse con las figuras de los apóstoles Pedro y Pablo pintadas sobre vidrio (figura 92), encontradas en una catacumba y que le parecieron de una calidad inferior incluso a la de los otros fragmentos que estaba obligado a reproducir en su libro, afirmó que su escasa calidad era

un argumento evidente y una prueba irrefutable de la gran piedad de los primeros cristianos, tan celosos y preocupados por la pureza de su religión que no querían mancharla ni con la más leve



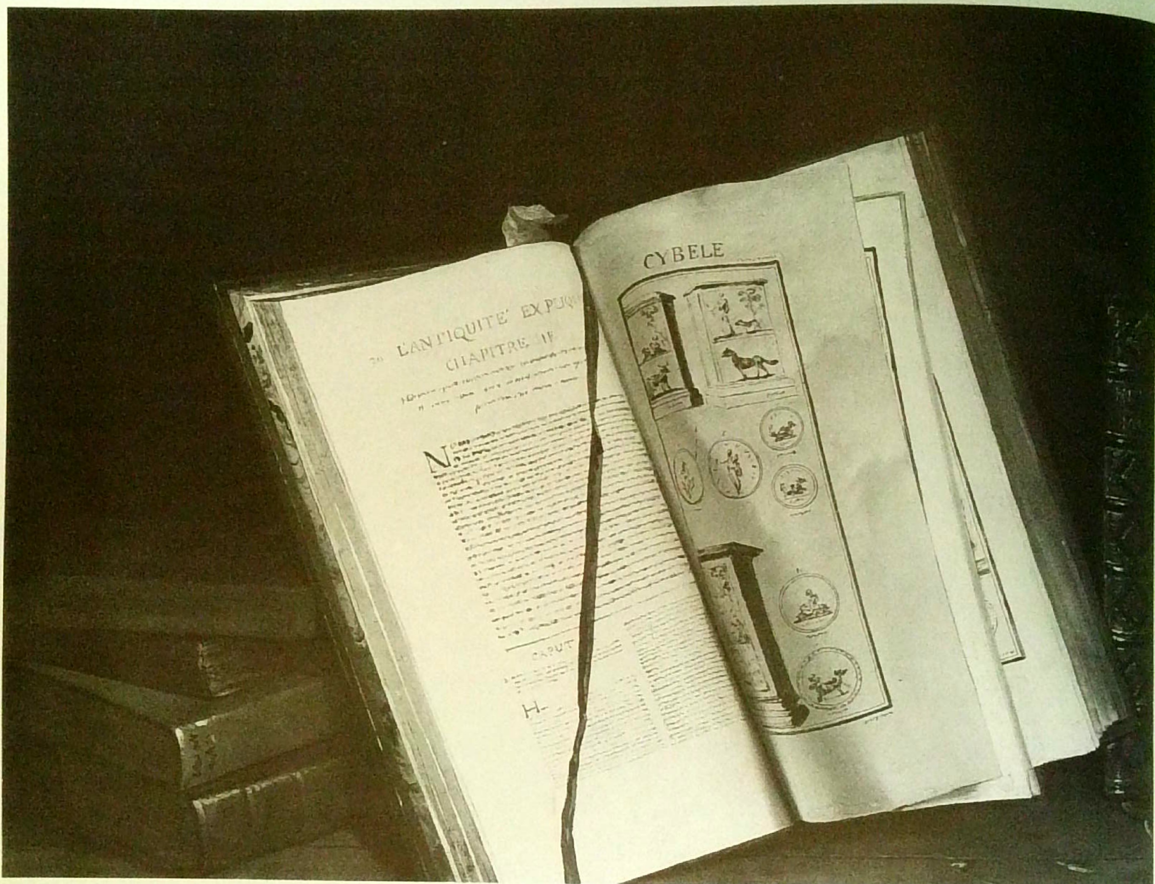

92. Filippo Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi*, 1716: bases de cuencos de cristal del siglo IV mostrando a los apóstoles Pedro y Pablo.

sospecha, porque, como Tertuliano nos informa, siempre evitaban las artes que les hubieran expuesto al riesgo de contaminarse de idolatría. Por ese motivo, pocos o ninguno de entre ellos se dedicaron a la pintura y a la escultura, cuya principal finalidad era representar los dioses y las fábulas de los paganos; de manera que cuando los fieles quisieron decorar sus vasos sagrados con símbolos devotos, se vieron obligados, en la mayoría de los casos, a hacer uso de artesanos inexpertos que se dedicaban de ordinario a trabajos completamente distintos. Esos hombres, ignorantes de las técnicas del dibujo, daban forma a sus figuras guiados únicamente por su talento natural y una observación primaria de una naturaleza que —como había ocurrido en los comienzos de la pintura y la escultura— sólo les presentaba sus aspectos materiales. Eran, de hecho, incapaces de distinguir los elementos de la naturaleza o su disposición y belleza. Resulta imposible, sin embargo, negar que la misma tosquedad de los artistas contribuyó mucho a que se alcanzara el verdadero propósito de las imágenes sagradas, que es proporcionar instrucción provechosa a los fieles. Porque estas figuras, al faltarles por completo toda belleza u ornamentación, lo que de ordinario distrae al espíritu y a la mente de la contemplación, y dado que están hechas con total sencillez y sin mezcla de cosas externas, fortalecían los sentimientos de devoción de quienes las contemplaban[50].

Buonarroti concluía su argumentación asegurando que la ausencia de gracia y la tosquedad del dibujo se traducían en cierto temor reverencial y majestad que se compadecían

bien con el arte religioso. En otras palabras: la tosquedad, que hasta entonces los entendidos habían interpretado como un paso atrás vergonzoso (necesitado de explicación o apología) en relación con el nivel de los objetos artísticos que estaban acostumbrados a admirar y coleccionar, se reconocía ahora como su mayor mérito. Es cierto que se pueden invocar muchos ejemplos anteriores —incluso en la antigüedad— tanto de entendidos como de teóricos que prefieren la sencillez arcaica en reacción a la complicación excesiva [51], y ya hemos visto cómo defensores de la Contrarreforma que escribían siglo y medio antes de Buonarroti habían defendido tales ideas. De todos modos, la reivindicación hecha por Buonarroti del valor edificante de objetos toscos producidos por artesanos inexpertos (reivindicación respaldada —para su propia satisfacción y la de sus contemporáneos— con ejemplos concretos cuidadosamente reproducidos) inaugura, indudablemente, un nuevo capítulo en la comprensión que el historiador tiene del arte. De ahora en adelante se aceptará cada vez más que la misma tosquedad puede ser la mejor garantía de pureza y devoción. Se acepta, por ejemplo, que las pinturas de los ángeles tenían que ser probablemente muy desgarbadas, para evitar todo riesgo de que los fieles se dejaran deslumbrar por su belleza [52]. Y cuando, a mediados del siglo XVIII, Giovanni Gaetano Bottari, jansenista convencido, preparó una nueva edición revisada de la *Roma Sotterranea* de Bosio, logró aunar una sincera devoción por los restos de la primera cristiandad con una despreocupada disposición para descartarlos por su tosquedad y fealdad [53]. El efecto, para la interpretación de las imágenes, de la actitud de Buonarroti ante las santas reliquias, estaba destinado, de hecho, a ser profundo y duradero.

# 2
## *El uso de la imagen*




93. J.-B. Oudry, *Composition aux livres*, (Montpellier, Musée Fabre).

# 5
# *Problemas de interpretación*

I

En 1719 apareció en París el primer volumen de una obra extraordinaria cuya publicación proseguiría durante seis años más y que, a la larga, incluiría más de treinta mil ilustraciones. *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* fue escrita y editada por el Abbé Bernard de Montfaucon de la congregación benedictina de Saint-Maur establecida en Saint-Germain-des-Prés. El autor se proponía ofrecer una relación lo más completa e ilustrada posible de todo aquello que pudiera arrojar luz sobre la antigüedad. Los materiales estaban ordenados por temas: religión, guerra, transportes, vestidos, etc., hasta un total de diez volúmenes (figura 93). Su enorme éxito hizo que se publicara un suplemento de cinco volúmenes y posteriormente una segunda edición.

Montfaucon fue uno de los grandes críticos textuales de la época. Sus ediciones de las obras de san Anastasio y de san Juan Crisóstomo lo habían hecho famoso, y revolucionó el estudio de la paleografía griega. Llegó a afirmar, de todos modos, con frase desafiante, que para recuperar el mundo de la antigüedad, el estudio de la etimología era «pocas veces necesario y de ordinario frívolo» [1]. La explicación que nos da del recorrido intelectual que le llevó a esa conclusión es del mayor interés.

Montfaucon subrayaba que, al pedirle sus superiores que preparase ediciones de las obras de los Padres de la Iglesia oriental, se percató al instante de que para su empresa era esencial un sólido conocimiento de la literatura pagana: de lo contrario, ¿cómo sería posible, por ejemplo, explicar las metáforas y alusiones a Homero que aparecían en las obras de san Gregorio Nacianceno? [2] Pero pronto descubrió que tampoco eso bastaba: para la inteligencia de los textos también eran esenciales los objetos de la antigüedad clásica y dibujos que los representaran, por lo que «mis días transcurrieron entre el estudio de la Escritura y los santos Padres, por una parte, y las antigüedades por otra», incluso aunque, al principio, le alarmó sobremanera (comprensiblemente) la excesiva longitud de los tratados a ellas consagrados. De 1698 a 1701 trabajó en Italia y, aunque las notas que tomó allí sobre los manuscritos encontrados en innumerables bibliotecas inexploradas resultaron ser de importancia fundamental, tanto de inmediato como a largo plazo, hizo notar que «el tiempo mejor aprovechado fue el que empleé visitando monumentos antiguos y gran número de colecciones privadas»: algunas de sus investigaciones quedaron recogidas en un libro de viajes, influyente y controvertido, publicado en 1702, a su regreso a Francia [3]. Prácticamente en esa misma época, y después de algunas vacilaciones, decidió preparar su compendio visual del arte y los artefactos del mundo antiguo.

A dar este paso le impulsó en parte su insatisfacción por el estado de la documentación anticuaria, que le parecía excesivamente prolija y demasiado especializada al mismo tiempo;

pedante en exceso y, sin embargo, muy errática en sus conclusiones [4]. Se propuso ofrecer un compendio de materiales prácticamente indiscutibles, lo bastante compacto para que un lector pudiera dominarlo en dos años como máximo; y con la publicación simultánea de su texto en latín y en francés esperaba atraer a un público internacional y también (aunque no lo mencione abiertamente) a lectores educados además de a los eruditos.

Montfaucon reconoció sus deudas con muchos de sus predecesores, pero insistía en que (a diferencia de algunos de ellos) tan sólo en tres o cuatro casos como máximo había hecho dibujos para su libro sin otra base que las descripciones disponibles, pero que todas las demás ilustraciones estaban tomadas, directa o indirectamente, de monumentos antiguos. Como es lógico, tuvo que contar con la ayuda de amigos, colegas y coleccionistas de muchos lugares de Europa —se nos informa, por ejemplo, de que el papa se ofendió bastante al descubrir que no figuraba en la lista de las personas cuya colaboración se agradecía y decidió hacer que se copiara una de sus antigüedades para remediar tal situación [5]—, pero Montfaucon dejó perfectamente claro que imponía ciertas limitaciones a su compendio. Esencialmente le interesaba "la belle antiquité", que terminaba, como máximo, con la columna de Teodosio en Constantinopla [6] y, en su opinión, las figuras de las divinidades egipcias eran demasiado "extrañas" para incluirlas en el volumen inicial de la serie. En parte, sin duda, por esa razón, Montfaucon aceptó la recomendación de uno de sus colegas para que no llamara a su libro "Teatro de antigüedades", porque un título de esas características era al mismo tiempo «trop commun et trop emphatique» [7]. *L'Antiquité expliquée*, de Montfaucon —tanto las ilustraciones, ya publicadas anteriormente o inéditas, y desiguales por su grado de exactitud, como el texto, que era razonable, equilibrado y libre de pedanterías—, representaba a los estudios anticuarios en su forma más accesible. Pese a todos sus defectos, resultó inapreciable para eruditos y amantes de las artes, artistas y todos los que se sentían fascinados por el pasado (cabe señalar que en enero de 1824, nueve años después de publicar su novela *El anticuario*, Jorge IV regaló a Sir Walter Scott los quince volúmenes en folio que formaban la colección completa de *L'Antiquité*, suntuosamente encuadernados en tafilete rojo [8]). Pero, aunque Montfaucon afirmaba con razón que «on verra souvent dans les images des histoires muettes que les anciens auteurs n'aprennent pas» [9], no se trataba de un verdadero libro de historia: apenas existe el sentido de la cronología y casi no se reconoce ni el cambio de estilo ni la diversidad de funciones.

Hasta cierto punto Montfaucon parece haberlo advertido. Su empirismo cauteloso y su tendencia a evitar controversias fútiles (por insolubles) no tenían como único motivo facilitar la tarea del lector no especialista. Quería salvar el escollo de algunos problemas sumamente delicados que estaban alcanzando notoriedad y que (como hemos visto) ya habían despertado la curiosidad de Du Choul a mediados del siglo XVI. Aunque Montfaucon no pudo desentenderse de ellos tan despreocupadamente como fuera posible en otros tiempos, y aunque se expresara con su característica cortesía, su escueta manera de descartarlos resulta aún más demoledora por el tono de cansado escepticismo con que lo hace:

> Otros eruditos de primera categoría se han esforzado por encontrar relaciones entre la Sagrada Escritura y la mitología: han afirmado que los mitólogos imitaron muchos de los rasgos de los libros sagrados; que muchos dioses y héroes fueron las mismas personas de los tiempos primitivos que conocemos por nuestras lecturas del Antiguo Testamento. Respeto a los grandes hombres que nos han deslumbrado en este campo de la literatura, pero confieso no sentir gusto alguno por ese tipo de erudición. Todo lo que sacamos en limpio son conjeturas más o menos hábiles, pero que, en mi opinión, carecen casi por completo de interés; tiene muy poca importancia para nosotros

saber, por ejemplo, si quienes dicen que Vulcano es la misma persona que Tubalcaín han elaborado una hipótesis más plausible que quienes lo identifican con Moisés [10].

En parte para remediar la falta de originalidad y la prudencia intelectual tan evidentes en la *Antiquité*, Montfaucon se lanzó a una nueva empresa, mucho más audaz, que parece haber pergeñado ya en fecha tan temprana como 1710 [11]. En su prefacio a la segunda edición de la *Antiquité*, describe con cierta extensión la forma que cree debería darse a una posible continuación de su libro que abarcara el periodo entre las invasiones de los bárbaros en el siglo V y el Renacimiento (aunque él no utiliza ese término) del siglo XV [12]. Si bien daba a entender que de esa obra tendrían que encargarse otros eruditos, fue él quien entre 1729 y 1733 publicó los cinco volúmenes de *Les Monumens de la Monarchie françoise*, una obra que, desgraciadamente, debido al escaso interés que despertó en su tiempo, no llegó nunca a terminarse. La novedad más destacada de la nueva empresa de Montfaucon radica en el subtítulo que le dio «qui comprennent l'Histoire de France». Ateniéndose a esa idea ordenó las ilustraciones cronológicamente, con intención de que aclarasen la narración. En un principio, según nos cuenta [13], había planeado que esas ilustraciones de reyes y príncipes y armas y batallas quedaran aparte, pero luego cambió de idea y decidió insertar las ilustraciones pertinentes de manera que fuesen siguiendo el relato de cada reinado, permitiendo así que el estudioso las consultara después de haber leído la sucesión de los acontecimientos. Montfaucon advirtió que muchos de los objetos reproducidos escandalizarían por la torpeza de su estilo, pero afirmaba (en un comentario con implicaciones de extraordinaria importancia) que no era necesario tener en cuenta esa torpeza: «ce different goût de sculpture & de peinture en divers siècles peut même être compté parmi les faits historiques» [14].

Montfaucon recurrió a fuentes muy diversas para reunir las ilustraciones de este libro, como había hecho para el dedicado a la antigüedad, pero tres cuartas partes de los dibujos que utilizó eran el resultado de los esfuerzos de un hombre notable, cuyas colecciones Montfaucon mismo había contribuido a formar sin advertir la importancia que más adelante tendrían para su propia obra [15].

Roger de Gaignières, nacido en 1642, estuvo íntimamente ligado durante toda su vida a la nobleza y la monarquía, como tutor, gobernador y caballerizo de la casa real [16]. Esas relaciones y el correspondiente apoyo siguieron siendo esenciales durante mucho tiempo para el estudio de la imaginería medieval, como quedaría recogido en un irónico comentario, hecho más de cien años después, acerca de una visita real a una colección de similares características: «Eh! comme les Grands aiment à se voir perpétuer de Siècle en siècle: les Portraits de leurs ayeux sembloient leur faire verser des larmes d'attendrissement» [17]. Ya de joven, Gaignières desarrolló un ansia insaciable de coleccionar todos los documentos visuales disponibles que pudieran arrojar luz sobre los modos y usos de tiempos pasados, pero se apartó del ejemplo de los primeros anticuarios al no manifestar interés alguno por el mundo antiguo. Pese a no ser rico, pudo adquirir una enorme colección de retratos grabados, así como de cuadros atribuidos a Holbein, Ticiano y Van Dyck, entre otros. Y —mucho más importante— lo que no podía comprar, hacía que se lo copiaran dos servidores suyos que viajaban con él por toda Francia. Entre sus fuentes figuraban retratos, inscripciones, manuscritos ilustrados, armaduras, sellos y, sobre todo, los monumentos de las iglesias. El primer paso era tomar un rápido apunte sobre el terreno, para luego, con más calma, trabajar hasta darle un formato normalizado; en ocasiones se copiaba de algún cuadro una figura sentada que luego se adaptaba a una posición erguida (figuras 94 y 95).

Estos dibujos, diferentes ya en mayor o menor grado de la fuente original, volvían a

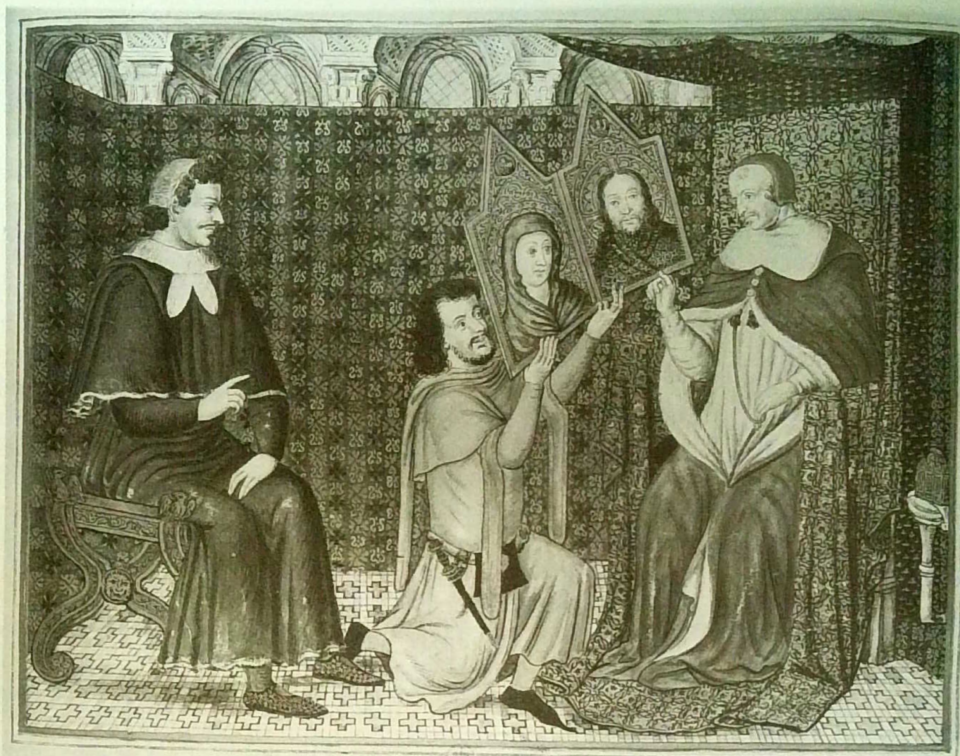


TABLEAU qui eſt au deſſus de la porte de la Sacriſtie dans la Ste. Chapelle du Palais a Paris, ou eſt repreſenté JEAN Roy de France.

ser copiados por los dibujantes de Montfaucon. No tiene nada de sorprendente, por lo tanto, que sus análisis estilísticos no fueran siempre fiables: es notable, de todos modos, la seguridad con que el monje benedictino resolvía el problema de fechar obras de arte tan ajenas a sus preferencias y en reproducciones tan poco rigurosas. Vamos a ver enseguida que Montesquieu, en la misma época prácticamente, adoptó un criterio similar al tratar de establecer un marco cronológico para la evolución de la escultura antigua; pero las investigaciones con esa orientación eran todavía poco frecuentes.

Para Montfaucon el cambio básico acontecido en lo que ahora se describiría como arte medieval primitivo era el paso de las superficies planas a otras más redondeadas, cambio que podía fecharse entre los siglos V y IX, es decir, entre la época de Clodoveo y la de Carlomagno [18]. Este análisis le llevó a cometer errores graves que, debido a su prestigio, dificultaron el estudio del arte francés medieval durante muchos decenios.

Se había mantenido desde antiguo que las figuras escultóricas, muchas de ellas coronadas, que se veían en los pórticos de las catedrales francesas, representaban a los primeros reyes de Francia y, en 1703, Jean Mabillon (el gran mentor de Montfaucon en Saint-Germain-des-Prés) respaldó esta opinión tradicional, en parte porque con ello se reforzaba en gran medida la autenticidad y la antigüedad de las cartas otorgadas para el establecimiento de abadías benedictinas (figura 96) [19]. Mabillon afirmaba además que esas estatuas tenían que haberse tallado en la época de los personajes representados que, según



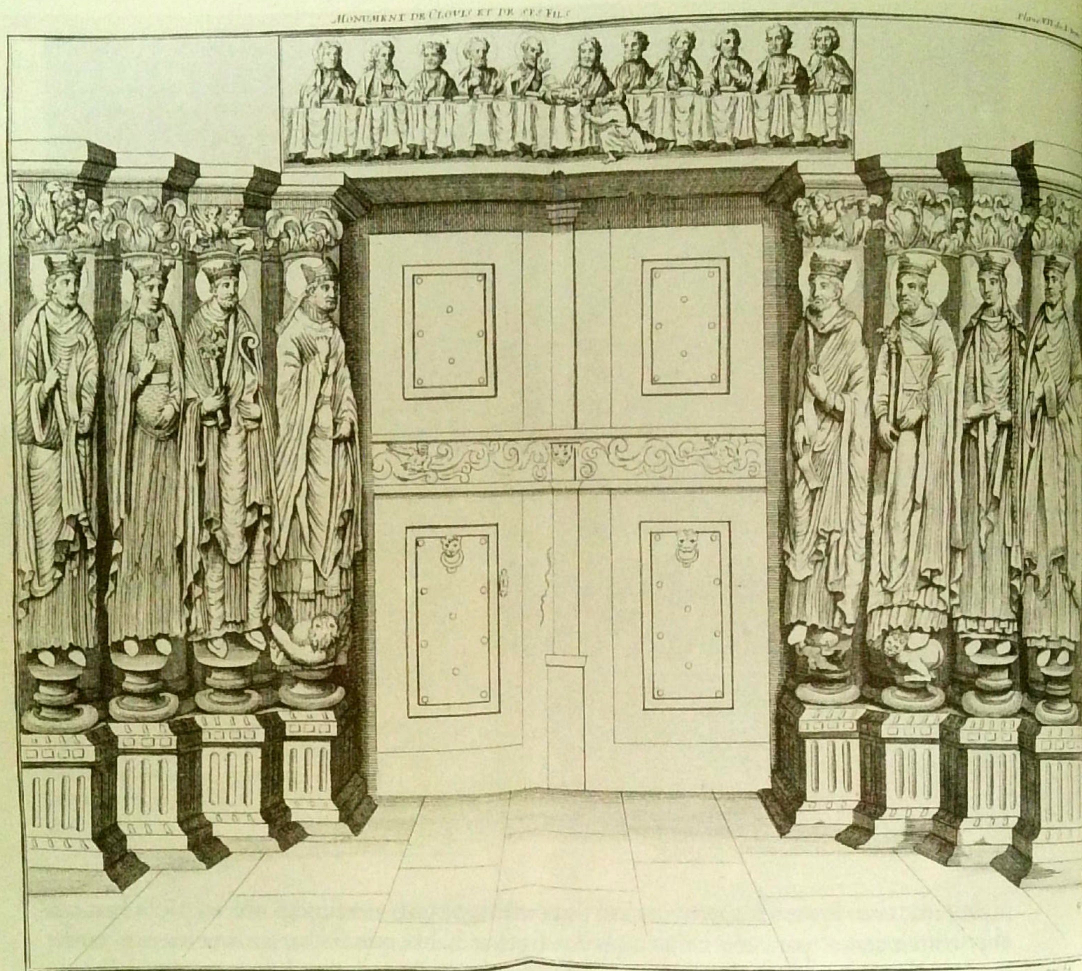

94 (*página anterior*). Roger de Gaignières, copia de una pintura mural de la Sainte-Chapelle que muestra a un artista ofreciendo un díptico al papa Inocencio VI en presencia de Juan II, rey de Francia (París, Bibliotèque Nationale).

95. Roger de Gaignières, *Jean le Bon, Roy de France* (París, Bibliothèque Nationale); la figura se adaptó de la que se muestra en la ilustración 94, en la que el rey está sentado.

se suponía, eran los reyes merovingios. Sin embargo, otro erudito aportó en 1724 razones muy convincentes para creer que aquellas figuras había que fecharlas mucho más tarde: en el mejor de los casos no antes de Carlomagno (porque aseguraba reconocer al Emperador del Sacro Imperio entre los representados) y, probablemente, no antes del siglo XI. Montfaucon hizo caso omiso de esta nueva prueba y siguió convencido de que bastaba con que las esculturas fuesen "planas" para probar que se habían tallado varios siglos antes: parece que sus conclusiones no se basaban exclusivamente en la observación estilística y que prescindió deliberadamente de pruebas inconvenientes para apoyar las afirmaciones de Mabillon y las reivindicaciones benedictinas que descansaban en ellas [20].

Las fechas incorrectas no pasaban quizá de ser un error lamentable, aunque varios escritores, de reputación muy inferior a la de Montfaucon, se dieron cuenta de que no había ninguna razón para creer que un retrato fuese necesariamente contemporáneo de la persona representada. Por otra parte, la identificación de las figuras de las catedrales como monarcas franceses (prescindiendo de la fecha) —identificación que nadie rebatió seriamente hasta 1751— resultó ser uno de los errores más catastróficos de la historia del arte, porque provocó su destrucción indiscriminada durante la ola de vandalismo antimonárquico que acompañó a la Revolución francesa.

Montfaucon demostró interesarse verdaderamente por el método histórico y —en principio, al menos— se opuso a la opinión ortodoxa de que las fuentes escritas deben



96. Montfaucon, *Monumens*, vol. I, París, 1729, lámina VII: pórtico de Saint-Germain-des-Prés, París (actualmente destruido), mostrando a "Clodoveo y sus hijos".

prevalecer sobre todo lo demás. Supongamos, escribe, que alguien negara que se hubiera producido el sitio de La Rochelle[21]. No habría necesidad de recurrir a los historiadores: aún vivían centenares de personas cuyos padres —como el suyo, entre otros muchos— habían participado en él. De manera similar, la tradición oral, tanto como las historias escritas, podía dar testimonio de que Enrique III había huido de París en 1585. Pero cuando, hacia el final del libro, repite la afirmación, que ya hemos oído con tanta frecuencia, de que «Le lecteur remarquera que souvent ces Estampes nous apprennent bien des particularitez, que les Historiens ne disent pas...»[22], hemos de confesarnos decepcionados. Porque, de hecho, Montfaucon se mostraba tan poco dispuesto como cualquiera de sus predecesores a utilizar los documentos visuales para aclarar problemas históricos. No cumplió su declarada intención de integrar los "monumentos" en la "historia", y los

largos pasajes narrativos son en su mayor parte transcripciones directas de Gregorio de Tours y de otras fuentes bien conocidas. El análisis de las ilustraciones se limita y se reduce casi siempre a la descripción de armaduras, rituales de coronación y otras cosas parecidas, sin hacer deducción alguna que arroje luz sobre lo que está escrito en el texto. Sin embargo, cuando Montfaucon estaba ya trabajando, se tuvo que enfrentar de repente con un problema de gran importancia y, al tratar de resolverlo, hizo —casi contra su voluntad y casi sin advertir lo que estaba en juego— una aportación de verdadera importancia a la interpretación histórica.

En 1724, Antoine Lancelot, un anticuario que llevaba algún tiempo estudiando las fuentes de la historia medieval francesa, se tropezó con una copia coloreada, pero a todas luces incompleta, de una serie de ilustraciones que, como quedaba claro gracias a las inscripciones latinas, representaban escenas relacionadas con Guillermo el Conquistador (figura 97). La copia de las ilustraciones se encontró entre los papeles de Nicolas-Joseph Foucault, fallecido tres años antes, cuando estaba ya a punto de cumplir los ochenta, después de una carrera muy distinguida en la administración regia [23]. Entre otros cargos había desempeñado durante quince años el de Intendant en Caen, donde se le recordaba por la brutalidad con que se ensañó con los protestantes y por su inteligente aliento a las excavaciones arqueológicas. Entre las diecisiete mil medallas que adquirió figuraban las que Francesco Angeloni utilizó para su *Historia Augusta*, así como otras que habían pertencido a Charles Patin; y algunas de las copias hechas para él de antiguos artefactos de su propia colección habían sido utilizadas por Montfaucon para su *Antiquité expliquée*. Por alguna razón (que todavía desconocemos), Foucault vendió todas sus medallas antiguas durante el último decenio de su vida, si bien su interés por la Edad Media parece haberle llevado a conservar los manuscritos ilustrados que, como Roger de Gaignières, coleccionaba con entusiasmo, al igual que las copias coloreadas de las hazañas de Guillermo el Conquistador que atrajeron la atención de Lancelot.

Lancelot no pudo precisar si el original había sido un bajorrelieve, un grupo de esculturas en torno al coro de una iglesia, un sepulcro, un friso, un fresco, una vidriera o un tapiz. Tampoco averiguó cuándo se había hecho la copia. En líneas generales pensaba que las escenas procedían probablemente de la tumba de Guillermo, enterrado en una iglesia de Caen hasta que los hugonotes destruyeron su sepultura en 1562 o, como segunda posibilidad, de un conjunto de vidrieras de la misma iglesia. Lancelot publicó estas reflexiones, así como algunas observaciones muy perspicaces sobre la importancia de su descubrimiento, en las *Memoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (el principal foro de las investigaciones anticuarias) y, por tratarse de una persona de excepcional "buen carácter y cordialidad", también informó a Montfaucon de los problemas que planteaban [24].

Montfaucon estaba mucho mejor situado que Lancelot para intentar resolver aquellos problemas. Hizo copiar la copia, publicó fragmentos ampliados para hacerla más legible, y alertó a su red de colegas benedictinos de Normandía para que localizaran el original. De los informes que recibió dedujo que se trataba de un tapiz conservado en la catedral de Bayeux, donde sólo se mostraba en determinados días de cada año, tal como recordaba un anciano sacerdote que, sin embargo, «ignorante de que representara las hazañas de Guillermo el Conquistador, no había tenido la curiosidad de acercarse y mirarlo con atención» [25]. Dado que el tapiz era tan largo como la iglesia misma, Montfaucon dedujo que la copia propiedad de Foucault debía de estar incompleta y encargó que se le hiciera otra completa y fiel. Dio instrucciones al dibujante, Antoine Benoît, para que no cambiara en modo alguno el estilo, pese a que era «extraordinariamente vulgar y bárbaro [*goût des plus grossiers et des plus barbares*]», porque «en mi opinión la decadencia y resurgimiento de las

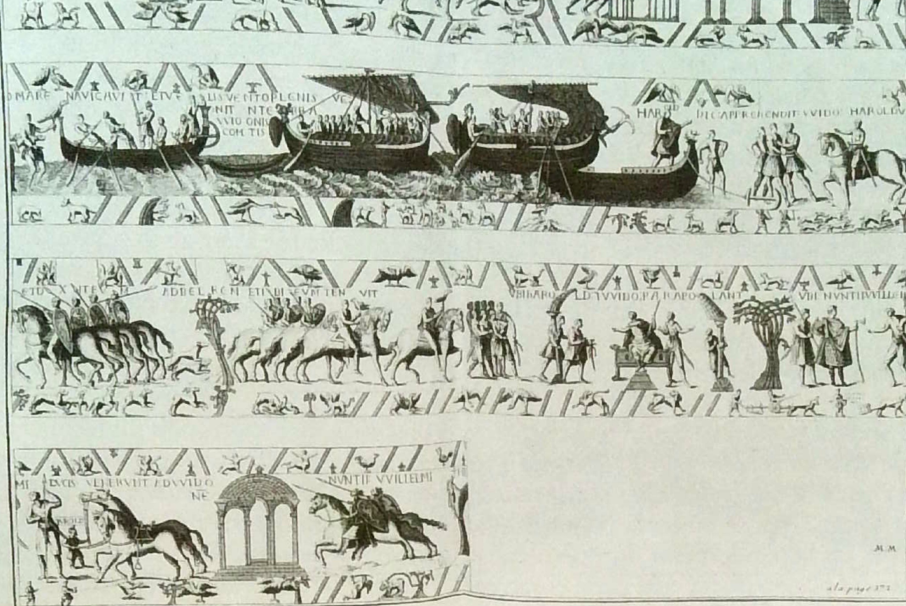
artes constituyen un hecho histórico importante»[26]. Las cuidadosas copias de Benoît resultaron, efectivamente, sumamente fieles (figura 98) y las escenas del tapiz que no habían sido aún reproducidas se publicaron en el segundo volumen de los *Monumens* de Montfaucon, junto con un largo comentario. Esa es la razón de que se le haya atribuido siempre la presentación al mundo del tapiz de Bayeux. De hecho, sin embargo, la mayor parte de las observaciones más interesantes habían sido ya hechas por Lancelot (a partir de dibujos inadecuados y distorsionados), quien además completó el relato de Montfaucon con información adicional. Los dos eruditos colaboraron de la manera más amistosa, y sus aportaciones a la historia del tapiz deben valorarse como complementarias, si bien en las páginas que siguen, y por razones de comodidad, haré referencia sobre todo, de acuerdo con la práctica convencional, a Montfaucon.

Un punto crucial era la fecha del tapiz. Montfaucon confiaba lo bastante en su experiencia en el análisis estilístico del arte medieval como para afirmar, sin muchos matices, que «con toda seguridad, el tapiz es de aquel periodo [es decir, de la Conquista misma]. El estilo, el tipo de armas y todo lo que se ve en las escenas no permite albergar la menor duda»[27]; Lancelot sólo había afirmado que todo —ropa, ornamentos, estilo— «reflejaban la época [*siècle*] de Guillermo el Conquistador o la de sus hijos».

Montfaucon se encontraba ahora con la dificultad de interpretar un largo relato en un estilo que no le era familiar ni le resultaba agradable y que sólo contaba con algunas inscripciones. Con gran ingenio hizo referencia a las principales obras comparables que sí conocía —las historiadas columnas de Trajano y de Marco Aurelio en Roma— y señaló que, como en esos monumentos antiguos, también en el tapiz de Bayeux se utilizaban árboles para separar los diversos episodios de la historia[28]. Esta idea ha sido recogida por algunos historiadores recientes cuando afirman que quizá el artista medieval se inspiró directamente en esas columnas romanas[29]. Y Montfaucon admitió que, pese a la escena que presenta a Haroldo y uno de sus compañeros arrodillados a medias en el exterior de la iglesia en Bosham (figura 99), «sin duda entraron de hecho en la iglesia para decir sus oraciones. Pero el artista los colocó fuera porque de lo contrario no hubiera podido mostrarlos»[30].

Esto supone una notable comprensión de las convenciones del arte medieval y —como vamos a ver— permitió a Montfaucon extraer algunas conclusiones importantes sobre lo que realmente representaba el tapiz. De todos modos, para él, igual que para Lancelot, la narración era el aspecto menos interesante de las imágenes que estudiaban. Como a sus predecesores de los siglos XV, XVI y XVII que habían estudiado los arcos triunfales y las columnas de la Roma antigua, a Lancelot y Montfaucon les fascinó sobre todo la información que se les suministraba sobre usos y ceremonias, armas, vestidos y muebles. Pero cuando hicieron además la que ya por entonces era una referencia obligatoria, casi ritual, al hecho de que las imágenes «nos enseñan circunstancias que no conocían los historiadores de la época»[31], dieron un paso que iba más allá de los de sus predecesores y recurrieron a sus intereses de anticuarios para intentar descifrar el relato. Porque la historia de la conquista normanda de Inglaterra era todavía motivo de controversia y, a diferencia de las guerras de Trajano contra los dacios, las dificultades para interpretarla procedían más del exceso de materiales que de su falta.

Lancelot señaló que los historiadores disentían sobre si Haroldo había desembarcado accidentalmente en Normandía a causa de un naufragio en el transcurso de una expedición de pesca; o si (una vez obtenido a regañadientes el permiso de Eduardo el Confesor) había ido allí a rescatar a su hermano y a su sobrino, rehenes del duque, aunque en esta versión también hubiera sido víctima de un naufragio que lo llevó a un lugar distinto de



97. Montfaucon, *Monumens*, vol. I, París, 1729, lámina XXXV: reproducción de una parte de la copia pintada, hecha para M. Foucault, del tapiz de Bayeux.

98. Montfaucon, *Monumens*, vol. II, París, 1730, lámina I: reproducción de una parte del dibujo, hecho para Montfaucon, del tapiz de Bayeux.

donde se dirigía; o si Eduardo el Confesor lo había enviado precisamente para asegurar a Guillermo que sería el primero en la sucesión a la corona. Se trata, en todo caso, de una cuestión que aún sigue siendo controvertida[32]. Lancelot reconoció que las escenas recogidas en el tapiz no resolvían el problema, pero señaló que en la primera (figura 100) se muestra a Eduardo el Confesor en un trono cuyos brazos terminan en cabezas de perro («un animal corriente que en todas las épocas ha sido muy estimado en Inglaterra») y parece estar dando una orden a Haroldo y a un cortesano («ce qui est exprimé par le geste de la main droite»). Eso sugería que la tercera de las hipótesis era la correcta y Lancelot propuso que la inscripción incompleta REX RD debía corregirse para que dijera REX EDWARDUS MITTIT HAROLDUM AD WILLHELMUM. Lancelot fue avanzando cuidadosamente paso a paso, pero las consecuencias de su teoría eran notables. Por vez primera parecía que un problema histórico de verdadera importancia se había resuelto a partir de una imagen, y que el aspecto visual había tenido precedencia sobre el texto escrito. Montfaucon resumió escuetamente: «Le Roi Edouard dans son Trône donne ses ordres à Harold»[33].

Lancelot y Montfaucon reforzaron su interpretación de la narración pintada en el tapiz de Bayeux recurriendo a sus investigaciones anticuarias (que seguían siendo el principal centro de sus intereses). Así Lancelot analizó el tipo de embarcación en que Haroldo y sus compañeros se embarcaron en Bosham y señaló que, efectivamente, no podía tratarse de un barco de pesca, lo que proporcionó nuevas pruebas de que la expedición a Francia se planeó (fuera cual fuese el motivo) y de que no cabía atribuirla a un accidente. Por otra parte, el hecho de que Haroldo y su séquito naufragaran en el territorio de Guy, conde de Ponthieu —en lugar de ir directamente hasta el duque de Normandía, tal como estaba planeado— y fuesen capturados por él de manera humillante, quedaba indicado no sólo por la inscripción, sino también por el «étonnement [qui] est marqué sur leurs visages»[34] y la manera en que Haroldo, que sigue a Guy a caballo, sujeta el halcón hacia sí —impidiendo que vuele—, en oposición a Guy, cuya ave mira hacia delante. En otros casos Montfaucon señaló sucesos concretos que aparecían en el tapiz pero que no se encontraban en las fuentes escritas: por ejemplo, el ataque del duque Guillermo a la ciudad de Dinant (recogido por la inscripción), cuando sus tropas prendieron fuego a las barricadas de los defensores[35].

Aunque las interpretaciones de Montfaucon eran con frecuencia agudas, nunca se le ocurrió que las imágenes que trataba de interpretar pudieran —con la misma facilidad que los relatos escritos— tener como propósito la propaganda política (cuestión que preocupa hoy a la mayoría de los historiadores). Como estaba convencido de que las imágenes eran de la misma época que los sucesos representados, creía que la versión que daban de aquellos acontecimientos tenía que ser verídica. En palabras de Lancelot, quienes habían encargado o tejido los bordados eran sin duda «témoins oculaires des évènements qui y sont rapportez»[36].

Buena parte de los debates ulteriores sobre el tapiz se centrarían precisamente en ese punto[37], y parece conveniente seguir aquí con el tema, aunque nos llevará mucho más allá de la época de Montfaucon. Así en 1767 «el excelente Lord Lyttelton», tan vivamente admirado por Pope, Thompson, Fielding y otros autores, fue el primer historiador de Inglaterra que se interesó de verdad por esta cuestión[38]. Lyttelton, escritor escrupuloso, rechazó las pruebas que parecía aportar la primera escena sobre la naturaleza de la misión de Haroldo ante el duque de Normandía, en parte porque no aceptaba la afirmación de Montfaucon de que el tapiz lo había encargado «Matilde, la esposa de Guillermo el Conquistador, y [era], por consiguiente, prueba auténtica de los hechos allí represen-




99. Montfaucon, *Monumens*, vol. I, París, 1729, lámina XXXVIII: Haroldo y un cortesano en la iglesia de Bosham (de la reproducción de la copia pintada, hecha para M. Foucault, del tapiz de Bayeux).

100. Montfaucon, *Monumens*, vol. I, París, 1729, lámina XXXVI: Eduardo el Confesor con Haroldo y un cortesano (de la reproducción de la copia pintada, hecha por M. Foucault, del tapiz de Bayeux).

HISTOIRE D'HAROLD

REX

NN

a la page 274

tados», si bien el significativo uso de "por consiguiente" demuestra que incluso los escépticos sobre el valor histórico de las imágenes estaban dispuestos a reconocer su testimonio con tal de que se demostrase su contemporaneidad. Lyttelton sustuvo que pese a que el tapiz representara determinados sucesos (como el ataque contra Dinant) no recogidos en las fuentes escritas, sólo podía haberse fabricado mucho más tarde y sin otro fundamento que la "tradición del vulgo", por lo que no era en absoluto digno de crédito. Dicho de otro modo, utilizó precisamente las razones de Montfaucon para atribuir un valor especial al tapiz (complementar, además de confirmar, los relatos escritos) para negar su base histórica. Y remató su crítica con la audaz afirmación de que «los fabricantes de tapices son malos historiadores, y es defecto corriente entre los anticuarios dar más importancia de lo que en realidad les corresponde a hallazgos de esta clase, como parece haber hecho Montfaucon en el caso que nos ocupa» [39].

Hubo que esperar, sin embargo, a que Napoleón llevara el tapiz a París a fin de avivar el entusiasmo público ante la posibilidad de una segunda conquista, para que se analizaran con verdadera erudición los problemas de su fecha y de su importancia por escritores de ambas orillas del canal de la Mancha, cuyas corteses, incluso cordiales, relaciones no se vieron interrumpidas ni por la guerra ni tampoco, con la llegada de la paz, por las diferencias de opinión [40].

Lo que se desprende con especial vigor de sus continuos debates es el hecho de que —como había sucedido siempre desde Montfaucon— todos aceptaban el razonamiento de que si se podía demostrar la contemporaneidad entre tapiz y Conquista, la consecuencia lógica era que se podía dar por históricamente exacta su representación de los acontecimientos: la cuestión central —casi la única— era por tanto el problema de la fecha. «Debe recordarse», escribió en 1819 el anticuario inglés Thomas Amyot [41]:

> que la importancia de este tipo de monumentos procede en gran parte de su antigüedad, y nunca se los exalta a la categoría de documentos históricos hasta que el tiempo ha desmoronado la mayoría de los que tuvieron más derecho a ese título. Probablemente Wace [el cronista del siglo XII] y sus contemporáneos admiraban el tapiz por lo que *ellos* consideraban la destreza de su confección, la brillantez de sus colores, la belleza de su dibujo y la exactitud de su descripción: cualidades que, al cabo de siete siglos, no despiertan una admiración tan intensa; pero poco imaginaban que, cuando llegara ese periodo, aparecerían sabios historiadores que citasen con toda seriedad, como documento, lo que para ellos no era más que agradable pintura.

La valoración de Amyot tiene particular interés porque, si bien aceptaba la idea tradicional de que el tapiz databa del tiempo de la Conquista misma, no por ello dejaba de afirmar con energía que «Quizá una característica de las obras de la época actual sea deducir la historia de fuentes de segunda clase: de baladas y pinturas, mejor que de documentos más graves y severos. Sin duda alguna se trata del camino preferible si el propósito es la diversión, más que la verdad» [42]; y concluía que incluso «aunque el tapiz de Bayeux no sea historia de primera clase, quizá nos ofrezca algo mejor al mostrarnos rasgos genuinos, en vano buscados en otros sitios, de la ropa y las maneras de aquella edad..., en las cortes y en los campamentos, en los pasatiempos y en el combate, en las fiestas y en el lecho del dolor». De todos modos, sin embargo, ese espíritu anticuario a la antigua usanza no logró acabar con los intentos de descifrar el relato de la Conquista en sus puntos más delicados y controvertidos. Ningún historiador de Inglaterra podía permitirse hacer caso omiso del tapiz y, después de que el uso generalizado de la fotografía para informar sobre la guerra de Crimea y de la de Secesión de los Estados Unidos hubiese hecho

que el público buscara reportajes equivalentes para los grandes acontecimientos de siglos precedentes, el tapiz se examinó tan a fondo como si fuese la obra de un corresponsal de guerra excepcionalmente dotado. Edward Augustus Freeman, el gran historiador decimonónico de la Conquista, tuvo la sensación, al contemplar el tapiz en 1867, que estaba «en presencia de una obra dibujada por alguien que vio con sus propios ojos las escenas que después trasmitió a la posteridad»[43] y fundamentó su famoso relato de la batalla de Hastings en lo que afirmaba detectar en el tapiz.

Freeman, sin embargo, admitió que la historia «está contada desde el punto de vista normando»[44], si bien el tapiz «no tenía apenas ninguna de las mentiras, exageraciones e insinuaciones de los restantes documentos normandos», y esta admisión (de la que sólo existían escasos y tímidos precedentes) de que una imagen, incluso cuando es contemporánea de los hechos que relata, pueda "deformar" la historia de la misma manera (aunque quizá sin llegar tan lejos) que un relato escrito, señala un avance crucial en nuestra exploración del papel desempeñado por las fuentes visuales.

Lo mismo sucede con los infrecuentes reconocimientos que aparecieron en estudios sobre el tapiz de que los gestos y expresiones de las figuras en él representadas no eran necesariamente tan fáciles de interpretar como siempre se había dado (tácitamente) por sentado. Así Amyot señaló en 1818 que la teoría (propuesta originalmente por Lancelot casi un siglo antes) de que, en la primera escena, «se representa a Eduardo *dando órdenes* a Haroldo para que lleve su embajada» no tiene por qué ser correcta, y que «se dispone de razones equivalentes para suponer que el Rey se dirige a Haroldo de la manera en que Eadmer afirma que lo hace, a saber: dándole su autorización para el viaje, pero manifestando grandes dudas sobre sus posibilidades de éxito»[45]. De manera similar, casi sesenta años después, hasta el mismo Freeman reconocía que era una manifestación de excesiva seguridad escribir, como había hecho otro historiador, acerca de la segunda entrevista de Haroldo con el rey, que «Haroldo se presenta ante el Confesor como culpable, deplorando sus delitos y suplicando perdón... y que es evidente que el Rey lo reprende con acritud»[46].

## II

Aunque no siempre se advirtiera, las cuestiones planteadas por controversias de esta índole eran de fundamental importancia para entender el arte de la narración y, aunque de manera poco sistemática, se habían debatido con bastante frecuencia a partir del Renacimiento. Sabemos de los problemas planteados sobre todo por las observaciones de los artistas mismos (o de sus biógrafos) y, como a Leonardo da Vinci esos problemas le interesaban de manera especial, no resulta sorprendente que uno de sus más fervientes admiradores fuera el primero que se propusiera clasificar las maneras en que distintas emociones, ideas, pasiones o caracteres debieran representarse mediante diferentes clases de movimientos corporales. La sección dedicada a este tema en el *Trattato dell'Arte della Pittura*, un extenso libro teórico sin ilustraciones, que su autor, Giovanni Paolo Lomazzo, publicó en 1584, catorce años después de haberse quedado ciego, es pedante y carece de imaginación. Las figuras prudentes, explica Lomazzo, no deben mostrarse con gran movimiento de brazos y piernas sino, como los antiguos filósofos y sacerdotes de Polidoro da Caravaggio, de aspecto serio, con algún libro y la mano en la barba; el dolor debe indicarse doblando el cuerpo, frunciendo los labios y alzando las cejas; las extremidades de los muertos deben pintarse en estado de total desmadejamiento, como las de Jesucristo

en el *Descendimiento* de Daniele da Volterra, y no con aspecto vigoroso, como si fueran capaces de sostener el cuerpo...[47].

Sin embargo, pese a instrucciones de esta clase, las personas interesadas en las posibilidades expresivas de la pintura habían reconocido desde mucho antes las dificultades que presentaba evitar la ambigüedad. León Bautista Alberti, en un pasaje bien conocido de su *Della Pittura*, preguntaba: «¿Quién, a no ser que lo haya intentado, sabe que no es nada fácil, cuando se quiere representar un rostro que ríe, evitar que parezca lloroso en lugar de alegre?»[48]. Mucho más tarde Vasari señaló que los integrantes de la Signoria de Bolonia dudaban sobre si la estatua de Julio II esculpida por Miguel Angel retrataba al papa en actitud de bendecir o de maldecir[49], y hasta Lomazzo reconoció que era casi imposible distinguir entre los movimientos de un loco y un danzarín si el observador estaba demasiado lejos para oír la música[50]. En el siglo XVIII, Sir Joshua Reynolds elevó el debate al señalar que, en un dibujo del *Descendimiento*, Baccio Bandinelli había utilizado a una antigua bacante, «cuya finalidad era expresar un tipo de alegría entusiasta y frenética», a fin de representar a una de las Marías en un «frenético espasmo de dolor», por lo que concluía que «los extremos de pasiones contrarias se expresan, con pequeñísimas modificaciones, mediante la misma acción»[51].

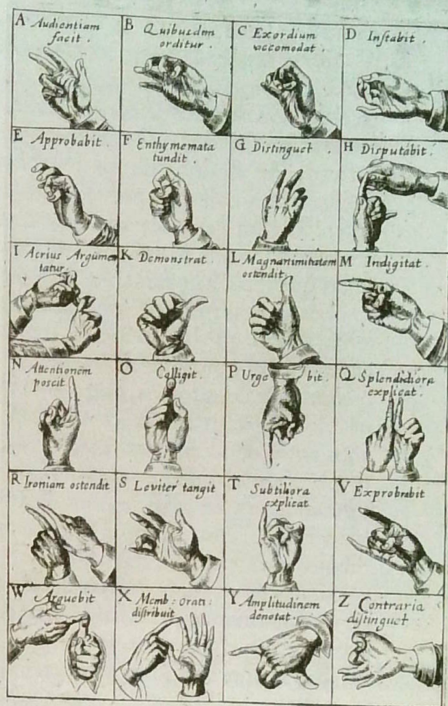
Cuestiones como ésta eran, por lo general, de gran interés para los artistas mismos, pero de poca trascendencia para la interpretación de las obras artísticas, porque, casi de manera inevitable, el contexto aclaraba siempre si una figura reía o lloraba, bendecía o maldecía, estaba alegre o afligida. Pero ya hemos visto que cuando no se está familiarizado ni con el estilo ni con el tema, como en el caso de algunas de las pinturas descubiertas en las catacumbas o del tapiz de Bayeux, no resultaba tan fácil resolver las ambigüedades.

Puede haber servido de alguna orientación el estudio de las ilustraciones de distintos tratados sobre gesto y expresión que se popularizaron a mediados del siglo XVII, aunque estuvieran en su mayor parte estimulados por el interés en la oratoria y en el teatro, y no mostraran, desde luego, curiosidad alguna por las convenciones que rigen el arte narrativo. Así, por ejemplo, en *Chirologia or the Natural Language of the Hand* (figura 101) y en *Chironomia or the Art of Manual Rhetoric* (figura 102), obras publicadas en Londres en 1644, John Bulwer no hace referencia directa alguna ni a la pintura ni a la escultura; pero sí incluyó algunos grabados, cada uno con veinticuatro dibujitos, para indicar los diferentes significados que se podían expresar mediante leves diferencias en el movimiento de una mano extendida: ironía, desconfianza, aprobación, etc. Bulwer era médico, y estaba muy interesado en inventar un lenguaje de signos que permitiera la comunicación entre sordos y mudos. Como ponen de manifiesto los títulos de sus dos libros (que se publicaron al mismo tiempo), tienen finalidades diferentes, pero relacionadas entre sí. En la *Chirologia* Bulwer analizó los gestos que, según afirmaba, eran totalmente espontáneos y, por consiguiente, incontrolables. Señalaba, por ejemplo, que «golpearse el muslo con la mano, en la práctica y conversación de la vida cotidiana, era tan frecuente y estaba tan profundamente impreso en los modales de los hombres, que sería imposible persuadir a un hombre *enfadado* y *loco de dolor* para que evitara que su mano realizase ese gesto»[52].

En la *Chironomia*, por el contrario, Bulwer se interesó sobre todo por los gestos, más convencionales o estudiados, con que tratamos de persuadir a otros; pero, como los antiguos a los que constantemente hace referencia, insiste en que también ésos son más eficaces cuando tienen «alguna semejanza con la verdad de la Naturaleza»[53]. Para poner un ejemplo subraya que la razón por la que «el dedo índice, extendido y esgrimido en esa




101. John Bulwer, *Chirologia*, 1644: ejemplos de gestos que ilustran "el lenguaje natural de la mano".




102. John Bulwer, *Chironomia*, 1644: ejemplos de gestos que ilustran "el arte de la retórica manual".

posición, resulta tan adecuado para *motejar* y *recriminar a los hombres por su pereza, afeminación y vicios notorios*» es que «ese gesto es Magistral en Retórica, pero está basado en la Naturaleza; porque ese Dedo, como sostienen algunos Quirocríticos, está colocado en el centro por su pereza e inactividad, dando la impresión de necesitar ser defendido por los *Dedos* vecinos y, puesto que es más largo que los demás, y que, de ordinario, longitud y pereza van de la Mano, puede ayudar a relacionar, gracias a un modo de expresión más abierto, la notoriedad de sus vicios, que exceden a otros en violencia de la misma manera que este Dedo perezoso sobresale entre los demás» [54].

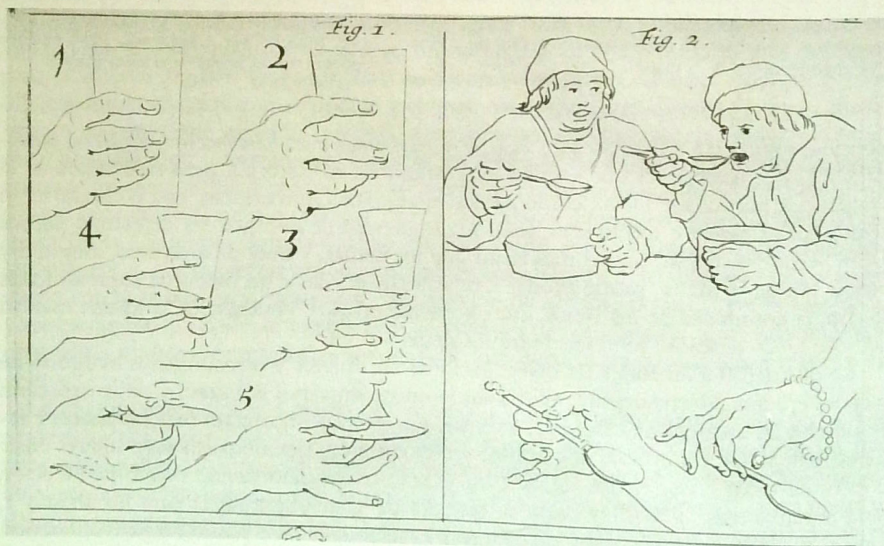
Lo que daban a entender las investigaciones de Bulwer y otros muchos escritores de la época era que, efectivamente, existía un lenguaje universal del gesto y de la expresión (basado en las apariencias naturales, aunque, por necesidad, mucho más estilizado y esquemático) y que era posible descifrarlo; y esta cuestión, que despertó vivo interés entre teóricos de todas clases en los siglos XVIII y XIX, ha seguido siendo objeto de atención hasta nuestros días [55]. No hay duda de que era de gran importancia para los artistas y, tanto si Charles Lebrun trataba de subrayar exactamente este punto en su Conferencia

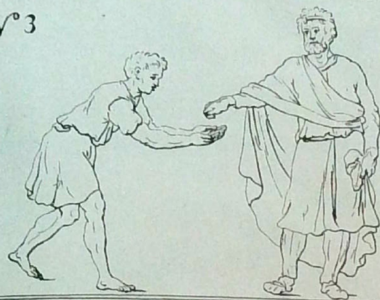
sobre Fisonomías y en sus dibujos, extraordinariamente influyentes, relacionados con ella, como si no, ésa fue una de las conclusiones a las que llevaron.

Hacia finales del siglo XVII encontramos por vez primera algunas indicaciones de que críticos y anticuarios se están percatando de la importancia de esas cuestiones para la interpretación del arte de épocas pasadas. En 1698 Filippo Buonarroti parece haberse planteado la posibilidad de establecer un repertorio de gestos que le ayuden a elucidar el significado de algunos de los medallones de la colección del cardenal Carpegna. Nos encontramos con que, por ejemplo, llega a la conclusión de que «la postura que consiste en colocar un pie sobre una base o piedra, con el codo apoyado en la rodilla y la cabeza descansando en la mano, era utilizada por los antiguos para representar cierto tipo de personas que escuchan atentamente a otros que hablan o toman parte en alguna actividad» [56].

Los artistas mismos, sin embargo, no ignoraban las dificultades que presentaba ese sistema, como queda patente en los capítulos de excepcional interés que consagró a tales cuestiones el pintor holandés Gerard de Lairesse en su *Groot Schilderboek*, libro que escribió después de quedarse ciego en 1690 (la misma discapacidad que estimuló las reflexiones de Lomazzo cien años antes) [57], y que se publicó por primera vez en 1707, cuatro años antes de su muerte. Lairesse estaba convencido de que los movimientos del cuerpo revelan con claridad nuestras emociones íntimas y nuestra personalidad y que, por consiguiente, era de gran importancia para un buen pintor reflejar esos movimientos de la manera más comprensible que fuera posible. Entre los grabados hechos a partir de sus dibujos para el libro, hay uno que recuerda de manera llamativa las ilustraciones de los manuales de etiqueta. Varias manos extendidas, cada una sosteniendo un vaso o una copa de distinta manera, revelan la situación social de cada una de las personas (figura 103) [58]. Lairesse, sin embargo, insistió repetidamente en la dificultad de demostrar el significado de una acción basándose únicamente en el gesto, lo que también se desprende con gran

103. Gerard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707: ilustración de diferencias de condición social reveladas por los gestos de las manos.

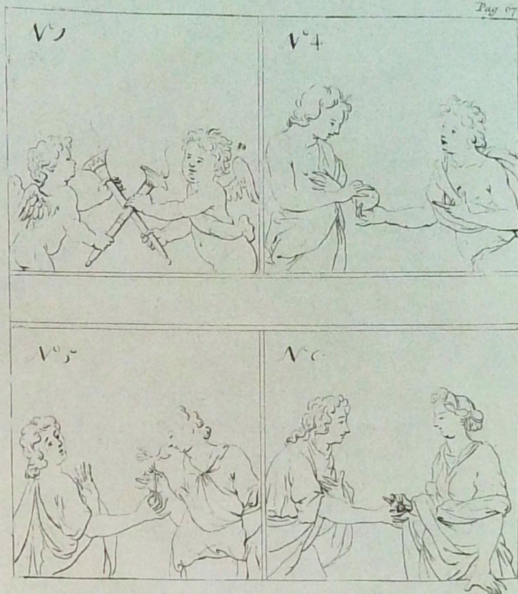








104. Gerard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707: ilustraciones de "Largueza" (n.° 3) y "Sometimiento voluntario" (n.° 2).




105. Gerard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707: n.os 4, 5 y 6 ilustran gestos que representan diferentes maneras de dar.

claridad de los grabados diagramáticos que acompañan el texto. Así la yuxtaposición de un dibujo titulado "Sometimiento voluntario" (en el que un cobarde pusilánime entrega su espada a un valiente) y otro titulado "Largueza" (en el que un hombre respetable da un puñado de monedas a un pobre, que «contempla el Regalo con Alegría, Ojos brillantes y Boca abierta, como diciendo *¡Oh, qué bien!*») muestra la semejanza de los gestos de las dos figuras en cada escena (figura 104), aunque Lairesse no haga ninguna observación directa sobre ello [59]. Compara, sin embargo, tres ilustraciones que representan, todas, el acto de dar (figura 105) [60]. En la primera un joven regala una manzana a otro; en la segunda, un joven ofrece a su amigo una hermosa flor; en la tercera, un joven entrega un anillo a una virgen, como símbolo de fidelidad o amistad. Lairesse explica a continuación que «como los Regalos de todos los Ejemplos son distintos, también los sentimientos son con frecuencia diversos, lo mismo al dar que al recibir» y, sin embargo, «tanto si se hace de manera *Sincera*, o *Hipócrita*, o por *Decoro*, los *Movimientos* en cada Caso *varían muy poco*». Por esa razón el artista sólo puede eliminar por completo duda e incertidumbre mediante el «Recurso a Figuras emblemáticas, que aclaren el Significado, e indiquen Hipocresía, Falsedad, Engaño, etc., mediante Imágenes adecuadas, Animales o Figuras jeroglíficas».

Lairesse admiraba mucho a Lebrun [61], y una de las notables observaciones que hizo (aunque apenas parece haber despertado el interés de los lectores de su libro) fue la de que, como los artistas de la antigüedad eran «muy versados en fisiognómica», probablemente, en sus retratos de los doce emperadores romanos, les habían interesado mucho



106. Poussin, *Muerte de Germánico* (Minneapolis Institute of Arts).

más «sus Facultades que su Apariencia exterior»; y no cabía esperar, por lo tanto, que esos retratos fuesen representaciones exactas de sus facciones [62].

De manera directa o indirecta muchos de los temas planteados por Lairesse pasaron a los escritos sobre teoría artística de comienzos del siglo XVIII, y pronto resultó evidente que algunos de ellos tenían importantes repercusiones para la interpretación de imágenes. En los decenios de 1720 y 1730, escritores ingleses y franceses hicieron hincapié en lo extraordinariamente difícil que era para un pintor o escultor transmitir el significado de la expresión y de los actos de sus figuras a no ser que el espectador, por su familiaridad con el tema, lo conociera de antemano. El Abbé Du Bos, que gustaba mucho de señalar la sutileza del conflicto de emociones representado en los rasgos de las estatuas antiguas una vez que estaba seguro de su identidad [63], insistía en que si los pintores querían ser entendidos, debían elegir únicamente historias bien conocidas; y llegó a elogiar a los artistas medievales, pese a todos los defectos de su gusto gótico, por su costumbre de añadir palabras que salían de la boca de sus figuras. En un pasaje que Lessing conocía bien, Du Bos señalaba las diferencias entre los recursos de que disponen el pintor y el poeta, y analizaba precisamente lo que Poussin no había sido capaz de mostrar en su famoso cuadro de la *Muerte de Germánico* (figura 106) [64].



107. Hogarth, *Casamiento* à la mode: *visita al médico.*

Jonathan Richardson, que con frecuencia daba ejemplos de cómo "leer" a los antiguos maestros, recurrió a ese mismo cuadro para señalar que «aquí nos encontramos con un Ejemplo, entre mil, de la necesidad de Conocer la Historia, ya que después el pintor puede llegar con la imaginación más lejos que el historiador, pero de lo contrario se quedará Corto o resultará Ininteligible. Porque si bien *Germánico* señala a *Agripina* y a los pequeños, lo hace con un gesto que es más de Dolor que de Indignación, y cualquiera que no recuerde la historia con exactitud, imaginará sin duda su deseo de que sus Amigos se ocupen de ellos después de su Muerte; lo que, además de estar expuesto a ser malentendido, es un Pensamiento Bajo, Vulgar, y degrada el cuadro». En realidad «*Poussin* ha elegido el Instante en que *Germánico* implora a sus Amigos que despierten en el Pueblo sentimientos de Compasión y de Venganza ante el espectáculo de *Agripina* y sus Hijos»[65].

Sin embargo, precisamente cuando Du Bos y Richardson subrayaban los riesgos de ambigüedad inherentes a la elección de un tema desconocido, Hogarth empezó a desafiar sus axiomas al pintar y grabar series de escenas relativas a "historias morales modernas" que carecían de fuentes escritas. Sus narraciones eran mucho más complejas que los temas humorísticos que se ocupaban de adivinos deshonestos o alcahuetas avariciosas y que ya eran populares desde hacía mucho tiempo. Resultaban, por lo tanto, mucho menos ac-

cesibles al público que el episodio de Tácito elegido por Poussin. Hogarth, sin embargo, recurrió a todos los métodos disponibles —incluido el uso de "figuras jeroglíficas" recomendado por Lairesse— para aclarar sus historias y, aunque Horace Walpole insistió en que siempre eran comprensibles [66], no pasó mucho tiempo sin que, al menos algunos de sus grabados, se escudriñaran buscándoles el significado con mucha más atención de la dedicada al tapiz de Bayeux. Y cuando en los decenios de 1780 y 1790 Georg Christoph Lichtenberg escribió sus comentarios, tuvo que señalar que acerca de una de las escenas de *Casamiento à la mode* (que databa de dos años antes de su venida al mundo) (figura 107) existían no menos de cinco interpretaciones distintas [67].

Lichtenberg era uno de los críticos más mordaces de la fisiognómica, la nueva "ciencia" que defendía en esa misma época el clérigo suizo Johann Caspar Lavater y que parecía proporcionar herramientas imprescindibles para elucidar problemas como los planteados por los grabados de Hogarth y todo tipo de narraciones cuyo argumento no se conociera de antemano. Es cierto que el prolífico y repetitivo Lavater dedicó muy poco espacio al análisis de posturas, gestos y movimientos, pero si (como trató de demostrar con innumerables ilustraciones) los rasgos faciales de los seres humanos ofrecían una guía fiable y fácilmente descifrable no sólo de su carácter y emociones básicos, sino también de sus aspiraciones y estados de ánimo más pasajeros, las ambigüedades que, ciertamente, no habían desconcertado a Montfaucon pero que confundieron sin lugar a duda a Lichtenberg disminuirían notablemente en número e importancia.

Al morir en 1801, un periódico inglés lo describió como «uno de los hombres más famosos de Europa durante muchos años», mientras otro afirmaba que «en cierto momento, difícilmente se hubiera contratado a un sirviente sin consultar antes las descripciones y grabados de Lavater, comparando con *cuidado* los rasgos y perfil del joven o de la joven de que se tratara» [68]. Todavía en vida suya se publicaron en los principales idiomas de Europa docenas de ediciones de su *Fragmentos fisiognómicos* [69], algunas de ellas (como la publicada en cuatro volúmenes en Leipzig y Winterthur en 1775-8 [70] y la versión francesa aparecida en La Haya entre 1781 y 1803 [71]) ilustradas con grabados de extraordinaria brillantez, ingenio y encanto. Su reputación le sobrevivió largos años y fueron numerosos sus seguidores.

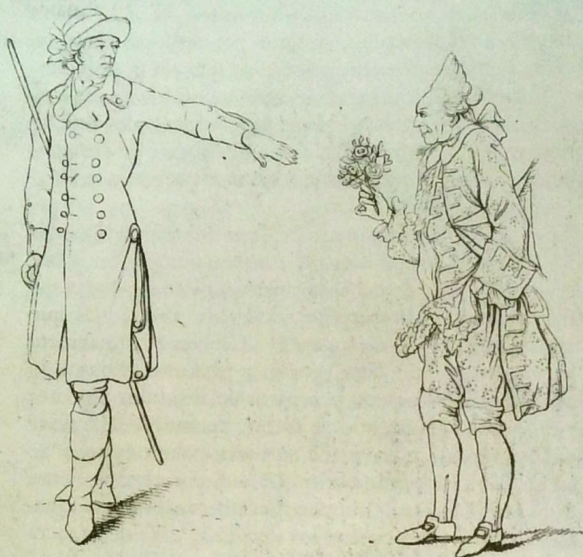
Sin embargo, el tono de la prosa de Lavater, con frecuencia tan a la defensiva como empalagosa y excesivamente insistente en sus afirmaciones, revela hasta qué punto eran importantes y clamorosas las objeciones a sus teorías, nuevas únicamente por lo detalladas y pretenciosas pero no por su fundamento. Como tantos de sus predecesores, Lavater tendía a utilizar imágenes para demostrar lo que ya sabía gracias a otras fuentes: las facciones de Cicerón ponen de manifiesto que había sido "inteligente y preclaro", las de César que era emprendedor, y así sucesivamente [72]. Cuando los retratos contradicen la personalidad, como en el caso de Sócrates, simultáneamente el más feo y el más sabio de los hombres, Lavater se escabulle [73], y se tiene la tentación de decir, acerca del hombre que descubrió en la fisonomía de Ignacio de Loyola «cet esprit de categorie & d'intrigue qu'on a toujours reproché & au Fondateur & à tous les Membres de l'Ordre des Jésuites», que se vuelve jesuítico [74]. Quienes leyeran en la época diferentes versiones de sus libros tuvieron que advertir enseguida hasta qué punto podía ser insincero. Así, por ejemplo, cuando se presentaba la ocasión, afirmaba apoyarse en un retrato inédito para interpretar la personalidad de un desconocido, si bien anteriormente había publicado ya el mismo retrato en otro lugar con su nombre correcto [75]. Y cuando, en un debate sobre una ilustración, tomada de Rubens, de uno de los tipos de retrato más famosos que habían sobrevivido desde la antigüedad, Lavater mantiene, con total seguridad en sí mismo, desafiante incluso, que

«Si Séneca es el autor de las obras que llevan su nombre, esa cabeza nunca ha podido ser la suya»[76], prescinde por completo de señalar que, muchos años antes, Winckelmann también había manifestado dudas sobre esa identificación, aunque por distintos motivos. Lavater mantuvo incluso, aunque cautamente, el convencimiento de que era posible descifrar la personalidad humana por el sistema de comparar sus rasgos con los de los animales, aunque, por otra parte, reprochara a Della Porta haber exagerado a veces esas semejanzas y aunque él, personalmente, prefiriese examinar los cráneos y huesos de elefantes y monos, leones y caballos por la información que podían proporcionar sobre la naturaleza de esas bestias sin referencia al ser humano[77].

Sin embargo, pese a estas limitaciones, y otras muchas más, la influencia de Lavater debió de ser sin duda tan abrumadora sobre los estudiosos del pasado como lo fue sobre quienes buscaban criados dignos de confianza. Se desecharon por completo las dudas sobre el valor que los retratos podían tener para el historiador, dudas del tipo de las que (como tendremos ocasión de ver) habían asaltado unos años antes a Gibbon en el gabinete de medallas de Módena; y pasó a ser cosa corriente "leer" bustos y pinturas en busca de la información que podían proporcionar sobre el carácter y, a partir de ahí, sobre aspectos más amplios de la historia. Longitud de nariz y amplitud de frente, anchura y curvatura de cejas, la forma de las manos y muchos otros detalles podían utilizarse como prueba. Se valoraba a los grandes retratistas por su fiabilidad: Mignard y Rigaud, por ejemplo, eran más dignos de confianza en ese sentido que Van Dyck, mucho más interesado en las «amplias generalidades y en el espíritu de la fisonomía que en los detalles»[78]. Y, de manera especial en la espléndida edición publicada en La Haya, las ilustraciones de Chodowiecki y varios artistas más son a menudo tan elocuentes que lograron convencer en su época e, incluso cuando retratan expresiones tan complejas como la de una mujer que escucha «atentamente pero sin interés», todavía son capaces de lograr ese convencimiento en nuestros días[79]. Sobre todo, la capacidad de observación del lector se enfrenta a cada momento con toda una serie de retos, casi de exámenes. ¿Cuánto es lo que se puede aprender de este retrato o caricatura o silueta de un desconocido? ¿Cuáles son las diferencias entre estas series de retratos de los emperadores romanos o entre Milton, Newton o Locke? ¿Cómo es posible decir que esta cabeza es la de alguien con talento pero sin hondura, o la de alguien capaz de regocijo pero no de sentir una gran alegría?[80]. Identifíquense las actitudes y caracteres representados en las escenas de género recogidas en las siguientes páginas (figuras 108, 109, 110 y 111)[81].

Si bien los *Fragmentos fisiognómicos* estaban primeramente destinados a «hacer progresar el conocimiento y el amor al ser humano», hemos visto que, inevitablemente, resultaban de interés para cualquier persona deseosa de descifrar imágenes del pasado. Tuvo que pasar, sin embargo, más de una generación desde la publicación del libro para que la investigación sostenida sobre rama tan poco explorada y desconcertante del arte antiguo se tradujera en la publicación de un libro que estaba, ciertamente, inspirado por «la gran obra de Lavater»[82], pero que se proponía principalmente «hacer desaparecer las arrugas del rostro de la antigüedad»[83] y permitir a los arqueólogos entender las imágenes de entonces con las que se tropezaran.

Ya no era posible seguir creyendo que las pinturas de los vasos griegos (o etruscos, como a veces se los creía) fuesen representaciones de escenas de la historia antigua, después de que Winckelmann y sus discípulos ridiculizaran la atribución a esculturas y medallas de identificaciones tan caprichosas como la de «Faustina y el gladiador». Pero, aunque todo el mundo estaba de acuerdo en que la mitología desempeñaba un papel preponderante en la imaginería antigua, muchos de los episodios representados en las pie-



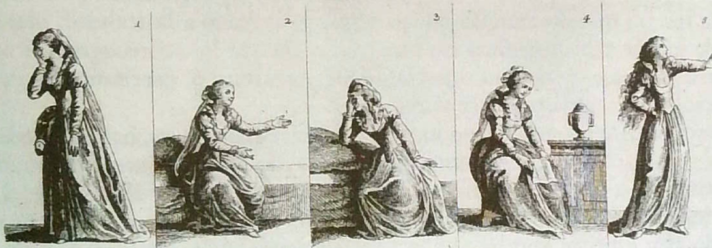
108. J. G. Lavater, *Essai sur la Physiognomie,* vol. III, La Haya, 1786: "Laquelle de ces deux attitudes préférez-vous? laquelle trouvez-vous la plus décente, la plus noble, la plus digne d'un caractère mâle et résolu, la plus propre à vous inspirer de l'intérêt et de la confiance?"



109. J. G. Lavater, *Essai sur la Physiognomie,* vol. III, La Haya, 1786: "Deux femmes qui ont toute la faiblesse de leur sexe. La première a l'air d'être aux écoutes, ou plutôt de s'être égarée dans quelque rêverie; la seconde est nonchalamment assise, pour se délasser à son aise."



110. J. G. Lavater, *Essai sur la Physiognomie*, vol. III, La Haya, 1786: "Cette attitude indique une prétention ridicule, qui exerce son empire sur un caractère humble et timide".



Cinq attitudes de la même perſonne, repréſentée dans des ſituations différentes. La 1re de ces figures retrace avec beaucoup de vérité le caractère de l'*affliction*. Le *deſir* eſt encore parfaitement bien exprimé dans la 2de; mais il y auroit quelque choſe à redire au port de la main droite. La *triſteſſe* de la 3e paroît être *raiſonnée*. La 4e eſt une image fidelle de cet abandon, de cet oubli de ſoi-même, que produiſent les grandes émotions. La 5e eſt presqu'entièrement *théatrale*: elle rappelle une Actrice qui s'occupe trop des ſpectateurs, elle s'écarte de la nature, elle n'a plus rien de cette eſpèce d'*aiſance* qui doit ſe conſerver jusques dans les affections les plus violentes. Jettez un regard de comparaiſon ſur la vignette ci-deſſous; le deuil de cette femme vous touchera bien davantage.



111. J. G. Lavater, *Essai sur la Physiognomie*, vol. III, La Haya, 1786: "Cinq attitudes de la même personne, représentée dans des situations différentes".

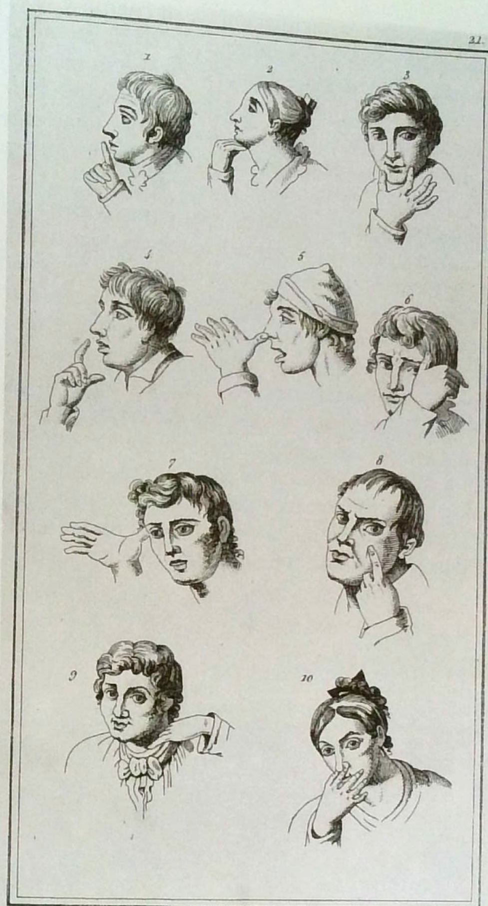
zas de cerámica recientemente halladas se resistían a una interpretación sencilla. El canónigo Andrea de Jorio pensaba precisamente en casos como ésos cuando, en 1832, publicó su importante libro *La mimica degli antichi investigata nel gestire napolitano.*

Andrea de Jorio nació en 1769, en la isla de Procida, en el seno de una buena familia y, al quedar huérfano de padre cuando sólo contaba doce años, inició, gracias a su tío, una brillante carrera eclesiástica [84]. En 1810, cuando Murat era todavía rey de Nápoles, se le nombró inspector de educación pública, pero para entonces ya debía de haber manifestado interés por las antigüedades, porque sólo un año más tarde se le confió la sala principal del museo de Nápoles, que estaba consagrada a la cerámica. A partir de entonces De Jorio publicó monografías sobre ese y otros temas relacionados, así como varias guías arqueológicas de Herculano, Pompeya, Pozzuoli y otras sedes de la antigüedad en Italia meridional. Estas obras (y su personalidad, que era, al parecer, sumamente atractiva) le granjearon una reputación europea que superaba a la de otros eruditos, colegas suyos, de Inglaterra, Francia y Alemania, y le proporcionó admiradores tales como Byron y los reyes de Prusia y de Baviera [85]. Sus guías son, ciertamente, interesantes e informativas, pero su enfoque seguía siendo básicamente convencional, menos en un aspecto: cuando las preparaba, De Jorio (al igual que Du Choul y muchos otros eruditos desde el siglo XVI) reconocía estar fascinado por determinadas analogías entre los usos de la antigüedad y los de su época. «Piensa, lector», comenta en el transcurso de su descripción de las pinturas romanas del museo de Nápoles, «que hace dos mil años, estas personas estaban haciendo exactamente lo mismo que tú haces ahora» [86]. En ningún sitio eran tan patentes esas analogías como en la región de Nápoles, donde las excavaciones de Herculano y Pompeya habían sacado a la luz un mundo antiguo que parecía más cercano a la realidad, más familiar que nada de lo que cabía imaginar sin otra referencia que los sobrecogedores monumentos de Roma. La base de la obra maestra de De Jorio surgió, precisamente, de la perspicaz elaboración de esa primera percepción.

Muchos observadores de la escena napolitana, en especial extranjeros, habían quedado fascinados por los gestos sumamente expresivos utilizados por los habitantes de la ciudad para complementar —y, a veces, reemplazar— el lenguaje hablado, y algunos de ellos habían anotado ejemplos de esos gestos en libros de viajes y monografías. De Jorio fue más lejos y, debido a su especial sensibilización a los estrechos lazos que ligaban los usos de su época con los de la antigüedad, sustuvo que los gestos todavía vigentes entre el pueblo napolitano (que, desde luego, no estaba escaso de «filosofía natural, talento y temple» [87]) proporcionaban testimonio vivo de los que habían sido habituales entre los griegos y los romanos: en consecuencia, si se los investigaba correctamente, explicarían muchas de las desconcertantes y controvertidas escenas pintadas en los vasos griegos que tenía a su cargo.

De Jorio recogió y clasificó, mediante un sistema de índices muy trabajado, todos los gestos posibles utilizados por el pueblo e hizo grabar cuidadosamente muchos de ellos. Mostró, por ejemplo, cómo insultar a los enemigos personales (figura 112) e, incluso, cómo evitar el mal de ojo, tema sobre el que debía de tener algunos conocimientos, puesto que, según se contaba, lo padecía él mismo. Se dice que el rey de las Dos Sicilias se negó durante mucho tiempo a concederle audiencia por esa razón y que, a la mañana siguiente después de que, finalmente convencido, cambiara de actitud, lo encontraron muerto de un ataque de apoplejía [88].

De Jorio encargó además para su libro otra serie de ilustraciones, concebidas por él mismo en colaboración con el pintor Gaetano Gigante, que se había hecho un nombre como decorador mediante pinturas al fresco de grandes dimensiones, pero que más re-



112. Andrea de Jorio, *Mimica*, Nápoles, 1832: gestos indicando silencio (fig. 1), desprecio hacia un incauto o un zafio (fig. 5) o hacia un imbécil (fig. 7), etc.

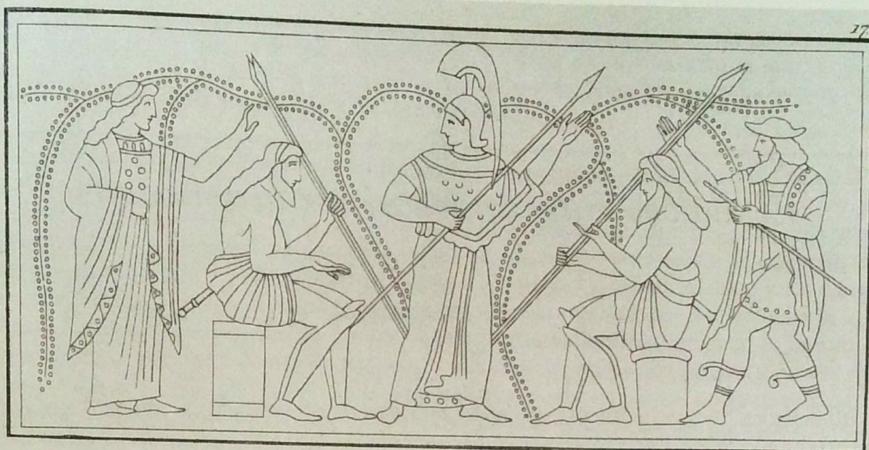
cientemente, cumplidos ya los cincuenta, se había dedicado a escenas del género pintoresco, de un tipo que se producía por entonces cada vez con mayor profusión para los visitantes extranjeros. A De Jorio le preocupaba que muchas de esas escenas carecieran de vitalidad y contenido narrativo [89]. A Gigante se le pidió, en consecuencia, que cuidara especialmente de hacer claramente comprensibles todos los gestos, añadiéndose a cada uno cuidadosas explicaciones. Un amanuense bien vestido está sentado a una mesa (figura 113) [90]: era totalmente inconveniente mostrar a personas de su condición raídas o medio desnudas, como seguían haciendo algunos artistas anticuados; por sus lentes puede verse que se trata de alguien que ha leído y escrito mucho; en la silla que el amanuense ha colocado junto a la mesa está sentada una mujer casada que le pide que escriba en nombre suyo a su marido; él, como no sabe qué quiere que le diga, alza la mano izquierda y une el pulgar y el índice, lo que, como se explica en la página 85, número 4, representa un signo de interrogación; la mujer se lleva la mano derecha al corazón: véase la página 43, nota 1, donde se muestra que eso significa amor; el hecho de que desee expresar ese

sentimiento queda subrayado por la inclinación de su cuerpo y la expresión de su rostro; al mismo tiempo tiene abierta la mano izquierda, y eso da a entender que está haciendo una pregunta: véase la página 84; desea asegurarse de que su marido la quiere tanto como ella a él. La otra mujer es quizá su hermana y piensa que lo que hace es absurdo; muestra su desaprobación: véase "Negativa", pág. 224, número 8; tiene extendida la mano derecha, una referencia al dinero: véase la página 126. Argumenta que su hermana debe pedir más dinero en lugar de amor.

Las detalladas explicaciones de De Jorio en ésta y otra docena más de ilustraciones del libro le hicieron temer que quizá los lectores lo juzgaran demasiado preocupado por las cosas modernas y, en cierta manera, dispuesto a rebajar la antigüedad. Pero, insistía él, no era ése el caso[91]. Mediante el estudio de los gestos de las personas corrientes y el uso que hacían de ellos los pintores de escenas contemporáneas, podían aprender los arqueólogos a resolver algunos puntos difíciles encontrados en las narraciones de los antiguos. A lo largo de su comentario, De Jorio da muchos ejemplos de lo útil que puede resultar su método, y también analiza las decoraciones de dos vasos griegos (figura 114) exactamente de la misma manera que en el caso de las escenas de género de Gaetano Gigante[92]: Minerva está en el centro y, por lo tanto, ha de ser la protagonista: véase la página 19; a su derecha e izquierda, dos hombres armados parecen deliberar; Minerva mira a su derecha pero levanta el brazo izquierdo y la lanza por su izquierda, dirección en la que también parece estar desplazándose; el anciano sentado a su derecha puede estar contemplando el

113. Andrea de Jorio, *Mimica*, Nápoles, 1832: "Nè? Ch'aggio da scrivere?"






114. Andrea de Jorio, *Mimica*, Nápoles, 1832: pintura sobre un vaso griego, interpretada por De Jorio como Minerva celebrando consejo de guerra.

movimiento o manifestando su sorpresa: véanse las páginas 12 y 299, nota 2... Se ofrece a continuación una larga lista de otras posibilidades, cada una de ellas respaldada por la referencia al "ABC de los Gestos" con que empieza el libro. De Jorio concluye que las figuras de la derecha se muestran cautelosas ante la gran empresa propuesta por Minerva, mientras que las de la izquierda responden con incondicional entusiasmo.

El libro de De Jorio fue elogiado en todas partes —Sir Walter Scott fue uno de sus grandes admiradores[93]— y es, sin duda, una obra fascinante y de gran ingenio que se propone ofrecer nuevas ideas sobre la naturaleza de algunos de los problemas con los que quizá se enfrentaron (o debieron enfrentarse) Lancelot y Montfaucon cuando trataban de descifrar el significado del tapiz de Bayeux. No es del todo sorprendente, sin embargo, que la *Mimica degli antichi* haya resultado más útil a los estudiosos del folklore y de la "comunicación no verbal" que a los arqueólogos.

# 6

# *El diálogo entre anticuarios e historiadores*

## I

El relativo fracaso de los *Monumens de la Monarchie françoise* (que nunca llegó a terminarse) no se debió a que existiesen dudas sobre la interpretación que Montfaucon hacía de los relatos medievales, sino a la ausencia de interés del público por las oscuras ceremonias y disputas de príncipes bárbaros que encontraban expresión por medio de toscas imágenes. No cabe la menor duda, en todo caso, de que Montfaucon hizo que "la república de las letras" se percatara mejor que nunca del papel que podían desempeñar las imágenes auténticas a la hora de ilustrar libros dedicados a historias nacionales (tanto de la Edad Media y épocas posteriores como de la antigüedad).

Un ejemplo (entre los muchos que se podrían mencionar [1]) lo demuestra con claridad: en 1719, Jacques Lelong, sacerdote francés, preparó un volumen, muy bien documentado, que enumeraba las cartas, crónicas y otras fuentes (tanto impresas como manuscritas) necesarias para el estudio de la historia de Francia. Entre 1768 y 1778 la obra se volvió a publicar en cinco volúmenes en folio, y en esta ocasión el autor añadió, a los materiales escritos, muy ampliados, un apéndice poco corriente: un inventario de los miles de grabados y dibujos reunidos por Charles-Marie Fevret de Fontette (docto bibliófilo y miembro influyente del parlamento de Dijon)[2], que, según se señalaba, proporcionaría, a los hombres de letras que se propusieran escribir sobre la historia de Francia, «una ayuda de la que no dispusieron quienes anteriormente se dedicaron a esa tarea»[3].

No todos los "hombres de letras" se interesaron y, entre los que sí lo hicieron, sólo muy pocos pudieron utilizar las imágenes de manera productiva. Pero al menos uno había vislumbrado ya, con notable penetración, un uso del valor histórico de las imágenes que abrió, de hecho, todo un nuevo abanico de posibilidades, aunque sólo se exploraran años después de su muerte.

Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, que llegó a ser el medievalista más destacado de los años centrales del siglo XVIII[4], comprendió enseguida que la cuestión de las fuentes era fundamental para sus investigaciones, y se esforzó por seguir una trayectoria racional que descartara tanto la aceptación como el rechazo sin valoración crítica de las crónicas de aquellos tempranos y desconocidos escritores de los que dependía sin remedio. Ya en 1727 aseguraba, en una declaración de método que se lee como si hubiera sido escrita en la actualidad, que

> La historia está basada únicamente en el testimonio de los autores que nos la han transmitido. Tiene, por consiguiente, la máxima importancia saber quiénes fueron exactamente esos autores, y hemos de poner todos los medios a nuestro alcance para descubrir lo más posible sobre ellos: la

época en que vivieron, su cuna, su situación en la vida, su país, el papel que desempeñaron en los asuntos públicos, los medios de que dispusieron para obtener su información y el interés que tenían en ella. Se trata de datos esenciales de los que no se debe prescindir por ningún motivo, ya que de ellos depende la autoridad que les concedamos...[5]

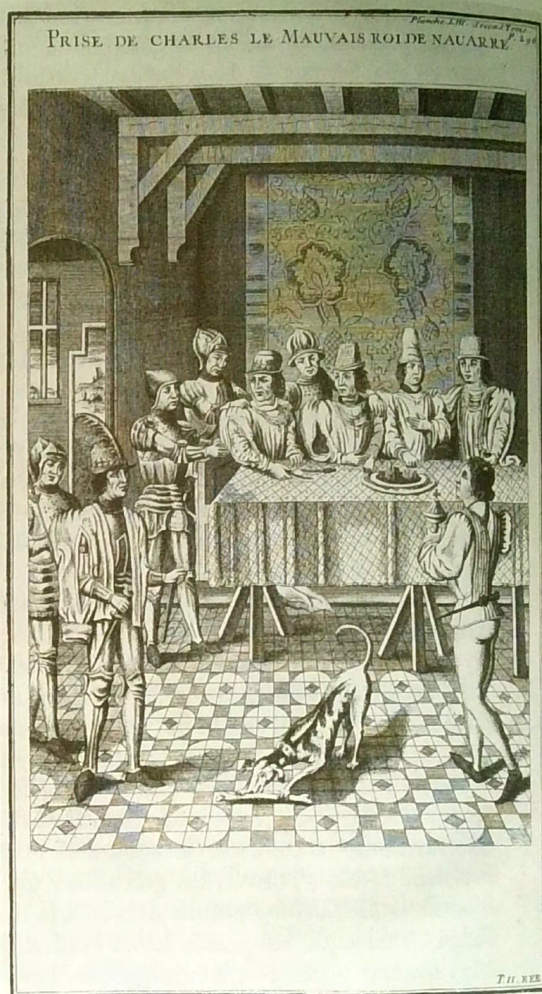
La Curne de Sainte-Palaye también deseaba acabar con las limitaciones del modelo de estudios anticuarios de la Edad Media, ejemplificado en la obra de Montfaucon, y adoptar un criterio más "filosófico" que le permitiera abarcar todos los aspectos de la vida y cultura de la época. Debido a esas razones buscó sus materiales no sólo en las crónicas, sino también (como hicieron otros escritores contemporáneos suyos) en las artes y los romances caballerescos, teniendo siempre como centro de sus actividades intelectuales la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. A Sainte-Palaye le entusiasmaban la pintura, la escultura y la arquitectura de los siglos XVI y XVII y de su propia época, y estaba muy bien informado sobre todo ello: los estilos medievales, sin embargo, no le inspiraban los mismos sentimientos, aunque es posible que asociara el gótico con los principios feudales o, al menos, antidespóticos, que gustaban a muchos teóricos de la política en aquellos tiempos[6]. Comoquiera que fuese, lo cierto es que pronto empezó a sentirse atraído por la "gran belleza" de las miniaturas encontradas en los manuscritos medievales que él exploraba y clasificaba con verdadero cuidado[7]. Pero le fascinaban sobre todo porque proporcionaban información útil sobre las ceremonias, vestidos y armaduras de la Edad Media. Aunque, ¿hasta qué punto era una información digna de crédito? Parece que Sainte-Palaye se planteó por primera vez el problema en 1735. Por aquel entonces examinó en la Biblioteca Real un manuscrito de Froissart ilustrado con miniaturas atribuidas por los eruditos modernos a un artista flamenco, que quizá trabajó para la corte de Borgoña, situándolo algo más allá de los años centrales del siglo XV. Dos de las escenas representadas —la llegada a París, en 1324, de Isabel, reina de Inglaterra (figura 115) y la captura en 1356 del rey de Navarra por orden de Juan II el Bueno de Francia (figura 116)— habían atraído recientemente la atención de Montfaucon quien, pese a algunas dudas sobre su estricta exactitud factual, publicó los grabados realizados a partir de las miniaturas en su *Monumens de la Monarchie françoise* debido a la importancia de la ropa. Sainte-Palaye, sin embargo, señaló que «el pintor había confundido las ropas de su siglo con las de la época cuya historia pintaba»[8], lamentándolo. Pero tres años más tarde, cuando analizó la utilidad que tenía para el anticuario, además del estudio de las obras históricas convencionales, el de los romances medievales, porque proporcionaban información inapreciable sobre guerras, administración de justicia, torneos, etc., llegó a conclusiones totalmente diferentes sobre los anacronismos encontrados en esas obras. Es una suerte, comentó, que

quienes compusieron esos romances carecieran de habilidad suficiente para conocer y observar lo que los pintores llaman "le *costume*" [color local]: casi siempre atribuían a esas historias del pasado —tanto si eran historias verdaderas como fábulas— los usos de la época en que vivían ellos mismos. En eso eran como los pintores antiguos pero de época posterior a la invención de la pólvora, que, en sus miniaturas, casi nunca representaban el sitio de Troya sin añadir alguna pieza de artillería...[9]

Esta observación hecha como de pasada enmienda de manera muy llamativa la creencia básica de Montfaucon —enunciada con especial claridad una generación antes, en 1719— según la cual «nada es tan instructivo como las pinturas que datan del mismo periodo [que los hechos que retratan]»[10]. Es cierto que incluso desde mediados del si-




115. Montfaucon, *Monumens*, vol. II, París, 1730: reproducción de una miniatura en un manuscrito de Froissart de mediados del siglo XV, que recoge la llegada a París, en 1324, de Isabel, reina de Inglaterra.




116. Montfaucon, *Monumens*, vol. II, París, 1730: reproducción de una miniatura en un manuscrito de Froissart de mediados del siglo XV, que recoge la captura en 1356 del rey de Navarra por orden de Juan el Bueno, rey de Francia.

glo XV los críticos textuales habían recurrido a una idea semejante a la de Sainte-Palaye al descubrir las piadosas mentiras de los monjes medievales, redactores de documentos que presentaban como si fueran de una época muy anterior. Y en el siglo XVII hombres de letras habían valorado el hecho de que narraciones ficticias sobre el pasado fuesen valiosas por la luz que arrojaban sobre el mundo de quienes las habían compuesto [11]. Pero La Curne de Sainte-Palaye figura, al parecer, entre los primeros eruditos que vieron con agrado tal principio, puesto que proporcionaba una útil orientación al historiador e —incluso aunque sólo fuese de pasada— lo extendieron a las artes visuales. Sainte-Palaye viajó mucho y estuvo en contacto con muchos de los anticuarios e historiadores —como Muratori,

Maffei, Caylus y, sobre todo, Gibbon— que se van a mencionar en este capítulo, o fue, al menos, conocido por ellos. Su influencia siguió viva incluso ya bien avanzada la época de Walter Scott. Y su intuición sobre la verdadera importancia de los anacronismos pictóricos pasó a convertirse, antes de que transcurriera mucho tiempo, en un lugar común de los estudios medievales.

## II

Los historiadores de la primera mitad del siglo XVIII, sin embargo, no se percataron de la posible importancia que tenían para sus investigaciones las artes visuales gracias únicamente a la disponibilidad cada vez mayor de reproducciones y a las nuevas ideas sobre cómo explotarlas. Ni tampoco —pese a su importancia siempre en aumento— contaron tan sólo con la arquitectura, la escultura y la pintura medievales para adquirir esa mayor sensibilidad. También contribuyeron las nuevas maneras de distribuir algunas de las colecciones italianas de antigüedades más importantes, y detrás, al menos, de una de esas iniciativas podemos detectar, casi con certeza, la influencia de Montfaucon mismo.

El gabinete regio de curiosidades, alojado en una habitación del piso bajo de la universidad de Turín [12], hizo una gran impresión en Gibbon cuando lo visitó en 1764, tan sólo un año después de su inauguración [13]. El historiador inglés y, más adelante, «otras personas de calidad y hombres de letras» —a las mujeres no se las admitía sin permiso especial [14]— admiraron tanto los objetos como la manera de colocarlos.

Las piezas estaban distribuidas en ocho grandes vitrinas, cada una de ellas dedicada, por completo o en parte, a uno de los dioses, alrededor de cuya figura (o figuras) se agrupaban todos los objetos disponibles asociados con su culto, asi como sus representaciones: en la vitrina asignada a Baco, por ejemplo, podían verse antigüedades relacionadas con representaciones teatrales, actores, máscaras y otros objetos parecidos. A continuación de los dioses venía Hércules, y un bajorrelieve que lo mostraba rescatando a la hija del rey de Troya llevaba lógicamente a la presentación de objetos troyanos y romanos. A Gibbon, sorprendido también por la presencia de bronces de Cerdeña, «que ponían de manifiesto los principios del arte y un gusto mucho más antiguo que el de los griegos y los romanos», así como de pinturas egipcias, «que mostraban cómo los artistas más antiguos pintaban piernas, brazos y cuerpos excesivamente largos», le pareció que la presencia de la mitología y de los cultos religiosos en el museo era sumamente satisfactoria, casi completa, pero muy defectuosa, en cambio, la de la historia de Roma.

Giuseppe Bartoli, un hombre muy sabio —aunque "un peu Charlatan" [15]—, que había sido discípulo (no muy estimado) de Scipione Maffei [16], era el responsable de la gestión del museo. Maffei había reorganizado algunos años antes la colección de antigüedades de la universidad de Turín de acuerdo con los mismos principios, principios que él había aplicado ya en su Verona natal [17]. Maffei colocó inscripciones «y una gran cantidad de estatuas, bustos, cabezas, piedras y relieves» bajo los pórticos del patio, porque estaba convencido de que esos objetos, en grave peligro de ser destruidos, constituían fuentes primarias de información para historiadores, siempre demasiado dispuestos, desgraciadamente, a aceptar materiales de segunda mano. Como Maffei a su vez había sido protegido de Montfaucon, hacia cuyos conocimientos conservaba un profundo respeto, aunque se mostrara algo crítico en ocasiones [18], los vínculos entre la *Antiquité expliquée* y el nuevo museo quedaban suficientemente claros, aunque no fuesen en modo alguno directos y pese a que el museo abriera sus puertas más de veinte años después de la muerte de Montfaucon [19].

Muy anterior a la instalación de la colección de antigüedades en Turín, y mucho más influyente, fue la distribución de los objetos exhibidos en las galerías del gran duque de Toscana de los Uffizi. No se sabe con seguridad cuándo estuvo terminada, pero empezó a atraer la atención de los visitantes extranjeros a comienzos del decenio de 1720 [20], aunque probablemente los trabajos previos se prolongaron mucho. Debido a ello, aunque Addison, que estuvo en Florencia en 1701, no menciona que le llamara la atención el despliegue racional de las esculturas, sabemos que en fecha tan temprana como 1680 [21] (y posiblemente bastante antes) existían ya algunos de sus rasgos principales, aunque mezclados con una buena dosis de confusión. Este sistema, como el posteriormente adoptado en Turín, se basaba en principios temáticos, con la diferencia fundamental de que en este caso la distribución por temas planteaba inevitablemente problemas de estilo y de cambio. Porque para 1722 como fecha límite, se había colocado ya una serie muy completa, dentro de lo posible, de bustos y estatuas de gobernantes romanos desde Julio César a Galieno en orden cronológico aproximado, entremezclados con una selección bastante más arbitraria de dioses y diosas (incluido el *Baco* de Miguel Angel), escritores, cazadores, etc. [22]

Se hizo así posible que el visitante lograra una notable impresión de conjunto de una serie de figuras familiares gracias a una colección de retratos escultóricos que abarcaba desde antes de nuestra era hasta el siglo III, impresión que sólo se obtenía de manera parcial en el Antiquarium de Munich gracias a una distribución con criterios idiosincrásicos o que, de lo contrario, sólo era accesible por el medio mucho menos elocuente de las colecciones de medallas y de los libros ilustrados con medallas (que, por supuesto, habían proporcionado un precedente directo para la ordenación realizada).

Montesquieu y Gibbon, los dos historiadores de Roma más celebrados del siglo XVIII, visitaron la colección de los Uffizi, ordenada cronológicamente, y quedaron muy impresionados, pero al redactar sus obras maestras ninguno de los dos hizo uso directo de las pruebas que quizá se podrían haber extraído de ella.

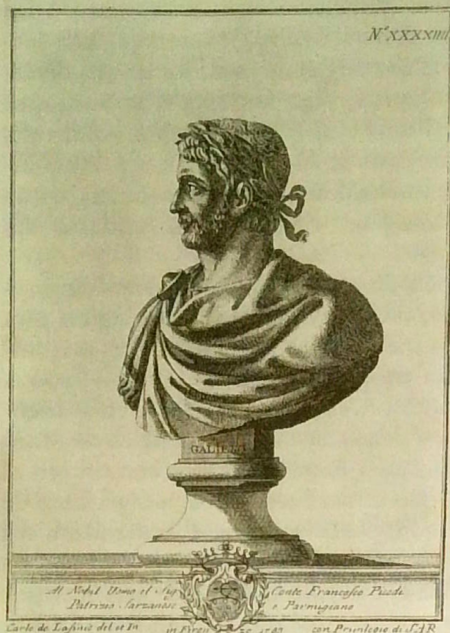
Montesquieu visitó Florencia en 1728-9, y estudió la pintura, escultura y arquitectura de la ciudad con gran cuidado, como hacía siempre, consultando a artistas y eruditos y tomando notas breves pero llenas de perspicacia. Y a los expertos les hizo preguntas —como las relativas al comercio, las leyes o la vida social— mucho más agudas que las de anteriores visitantes. Montesquieu fue, al parecer, el primer historiador que abordó el problema (de tanta importancia para el tema del presente libro) de si la contemplación de los bustos y estatuas de los romanos antiguos confirmaba y rebatía las impresiones extraídas de la lectura y la reflexión. Montesquieu decidió muy pronto que sus facciones tenían que haber sido completamente distintas de las de sus propios contemporáneos —«il n'y a plus dans le monde de visage grec ni romain» [23]—, cosa nada sorprendente, dados los enormes cambios acaecidos en Italia como resultado de las invasiones de los bárbaros y del hecho de que «cada nación tiene, por así decirlo, su propia forma y fisonomía». Además, la altura de sus estatuas muestra que nuestra estatura es superior a la de los romanos, aunque «como sabemos que fue un pueblo victorioso y dominador», siempre los imaginamos de gran tamaño («d'une grande stature»). De hecho cabía que Montesquieu hubiera llegado a esas conclusiones antes incluso de su visita a Italia [24], aunque más adelante vemos que las reacciones del escritor francés respondían directamente a lo visto en los Uffizi.

Curiosamente, pese a su fascinación por las peculiaridades de la personalidad humana (especialmente tratándose de grandes gobernantes), que resulta tan llamativa en sus cuadernos de notas, apenas presta atención alguna a la apariencia de los emperadores. Al estudiar sus bustos no comparó sus rasgos con las descripciones leídas en las obras de los

historiadores romanos, sino que se limitó casi exclusivamente a los usos sociales y a los estilos artísticos. Así, estimulado como siempre por el tema del lujo, Montesquieu se sorprende de que, al parecer, las emperatrices romanas dispongan de peinados de una diversidad mucho mayor que los de las mujeres de su época, y se pregunta si las modas se habrían modificado con el cambio de reinado o si cada emperatriz adoptaría soluciones distintas de acuerdo con su fisonomía. En cualquier caso, señaló, las cuestiones de esa índole se analizaban mejor estudiando los bustos que limitándose a las fuentes escritas, como se había hecho algunos años antes en el caso de una ponencia leída en la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres [25].

Montesquieu mismo, al señalar que la secuencia de retratos de los distintos emperadores (cuyas fechas eran bien conocidas) permitía establecer directrices cronológicas para entender la evolución de los estilos artísticos de la antigüedad —su observación más importante, con diferencia, sobre la colocación de las antigüedades en los Uffizi—, podría haber avanzado mucho hacia una respuesta satisfactoria a esa pregunta trivial en apariencia: de hecho ahora es posible ver que los breves y desperdigados comentarios de Montesquieu (que no se han publicado de manera adecuada hasta este siglo) constituyen el análisis más importante de esos problemas hasta que se producen las investigaciones de Winckelmann, mucho más sistemáticas. Montesquieu concluyó que el tratamiento del cabello, la barba y las orejas era lo que indicaba con mayor claridad la época de una estatua: en los periodos más tempranos, la diversidad era mucho mayor que más adelante. Similar importancia tenían las telas con sus pliegues. Los escultores más antiguos las utilizaban con profusión, haciéndolas muy ligeras para dejar traslucir la figura desnuda; más adelante ya no sientan tan bien y son mucho más bastas [26]. Partiendo de esas observaciones, Montesquieu concluyó sin la menor duda que el mayor placer que se obtenía de la contemplación de la colección de bustos y estatuas del gran duque era seguir la decadencia del arte, decadencia inexorable que se hacía perceptible por vez primera durante el breve reinado de Didio Juliano a finales del siglo II, poco después del de Cómodo. Sin embargo, pese a las pruebas recogidas con sus propios ojos, Montesquieu creía que la verdadera decadencia tenía que haber empezado mucho antes, en la época de Trajano y Adriano, porque mantenía como axiomático que las artes y las letras florecían y decaían según los cambios en el poder y la prosperidad de un Estado [27]. En otra ocasión, sin embargo, propuso una razón mucho más pragmática del deterioro del nivel artístico. Al aumentar el número de los cristianos, se adquirían menos estatuas paganas, con lo que disminuyó la competencia y a los artesanos sólo les interesaba ganarse la vida lo más rápidamente posible [28]. Pero, fuera cual fuese la razón, Montesquieu estaba tan convencido de la ley fatal de la decadencia, que el simple hecho de que un busto fuese de buena calidad era para él prueba suficiente de que no podía representar —en contra de lo que afirmaban los gestores del museo— a Galieno, que gobernó a mediados del siglo III (figura 117). En la época de Constantino el arte era ya «entera y completamente» gótico, y esto le convenció de que «el estilo gótico no procedía de los godos y otros pueblos nórdicos: pero, aunque no lo iniciaron ellos, al establecer la supremacía de la ignorancia, lo impusieron» [29]. Montesquieu era un observador perspicaz, pero con frecuencia las conclusiones que sacó de lo que había visto fueron incorrectas [30]. Su teoría de la decadencia no admitía la existencia de breves periodos de "descanso", y durante uno de ellos precisamente —eso es lo que se cree en la actualidad— se talló el busto de Galieno, que representa un intento de vuelta al estilo clásico.

Menos de tres años después de sus visitas a los Uffizi, Montesquieu trabajaba ya en sus *Considérations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence*, obra publi-



117. *Raccolta degli Imperatori Romani*, 1780: busto del emperador Galieno en los Uffizi.

cada en 1734. Gran parte de este notable ensayo histórico estaba dedicado al gobierno de los emperadores cuyos bustos Montesquieu había examinado con tanto cuidado y discernimiento. No menciona, sin embargo, ninguno de ellos, como tampoco ninguna otra obra de arte antigua ni restos arqueológicos. Sin embargo, quizá no sea completamente descabellado sugerir que sus observaciones sobre la escultura romana tuvieron que desempeñar al menos un modesto papel en la confirmación de las conclusiones alcanzadas en sus *Considérations*. En ese libro Montesquieu coincide con la mayoría de los historiadores al afirmar que la caída del Imperio romano se produjo no tanto por las presiones externas como por los fallos internos, que él resumía en el deterioro del espíritu militar, en la pérdida de la prudencia, la sabiduría y la constancia y en la vuelta a la crueldad sin sentido: hasta tal punto la decadencia del arte romano desde mediados del siglo III respondía a la decadencia de la civilización romana en su conjunto.

## III

Cuando Montesquieu examinó las esculturas de la galería del Gran Duque hacía ya tiempo que se aceptaba la idea de que el deterioro del arte romano había comenzado mucho antes de las invasiones de los bárbaros, pero, si bien algunos anticuarios habían estado dispuestos a alabar el espíritu piadoso que emanaba de los toscos artefactos de los primeros cristianos, era prácticamente imposible tropezarse dentro de Italia con defensores de las creaciones artísticas que encontraron inspiración en la cultura de las tribus germánicas y de las de otras procedencias que, después de atravesar los Alpes, se extendieron por la península. Y, sin embargo, a comienzos del siglo XVIII varios, entre los grandes historiadores italianos, empezaron a rechazar la idea de que la supremacía de Roma siempre había sido un hecho positivo y la de que, una vez perdida, había prevalecido la barbarie total. A menudo en conflicto con las pretensiones del papado, y siempre en peligro a causa de la Inquisición, esos hombres (entre los que Pietro Giannone y Ludovico Antonio Muratori fueron los más destacados) veían con cierta simpatía las invasiones de los "bárbaros", tanto de los godos como de los lombardos. Ni Giannone ni Muratori eran por temperamento sensibles al atractivo de la arquitectura, la pintura y la escultura, pero vamos a ver que este último, desde una perspectiva teórica, reconoció que su tesis quedaría muy fortalecida si pudiera demostrarse que la civilización característica de la Italia medieval había ido acompañada de un florecimiento de las artes, las ciencias y las letras. Y tanto Giannone como Muratori comprendieron que las oscuras e incompletas crónicas de los

acontecimientos olvidados que ellos estaban sacando a la luz necesitaban mucha más justificación que las familiares y autorizadas historias de un Suetonio o de un Tácito. Cualquier elemento adicional que sirviera de prueba era deseable, y lo que en otro tiempo fuera lujo se convirtió ahora en necesidad.

Años después, al escribir en la cárcel su autobiografía, Giannone recordaba aún las quejas de su maestro, el anticuario y profesor de derecho civil Domenico d'Aulisio, sobre los anticuarios de la época. Aquellos hombres, decía, realizaban

> maravillosas investigaciones sobre las medallas griegas y romanas más antiguas; entendían maravillosamente bien las monedas, las ya encontradas y las que seguían encontrándose, de los antiguos habitantes de Asia y Grecia y de las ciudades griegas de Italia; conocían las medallas romanas, cuáles eran consulares y acuñadas para tribunos y cuáles imperiales, y todo lo relacionado con la antigüedad más remota y recóndita; pero tan pronto como se acercaban a los años del Bajo Imperio, mucho más cercanos a nosotros, guardaban silencio y manifestaban una total ignorancia [31].

Giannone fue con diferencia el historiador más subversivo de su tiempo y, en el prefacio de su *Istoria Civile del Regno di Napoli*, presumía con razón de que la empresa en que se había embarcado «será, si no estoy equivocado, completamente nueva» [32]. Este libro, publicado por primera vez en tres volúmenes en 1723, provocó a la larga que Giannone pasara en la cárcel los últimos años de su vida a instigación del papado, porque su propósito era demostrar con cuánto éxito el poder clerical había usurpado lo que por derecho pertenecía a la esfera de la autoridad civil. Giannone deja bien claro que no tiene intención de estudiar «la magnificencia de los nobles y espaciosos edificios de la ciudad» [33], si bien, irónicamente, se descubre haciendo referencia a ellos una y otra vez, aunque casi siempre en un tono que (por sus connotaciones) resulta peyorativo [34]. Pasara por donde pasase en la ciudad, siempre se tropezaba con iglesias y conventos espléndidos —Santa Maria di Dio [35], por ejemplo, o los Gerolimini [36]—, cuyos altares resplandecían con mármoles de suntuosos colores, tallados para conseguir las formas decorativas más complicadas, con pinturas y frescos encargados a los principales artistas de la época, y con estatuas, balaustradas y amorcillos trepadores tallados por los maestros más hábiles. Y esas nuevas iglesias, insiste Giannone, son consecuencia o bien de la transformación de algún palacio perteneciente a una de las grandes familias de la nobleza, la del príncipe de Tarsia, por poner un ejemplo, o, cuando un palacio de esa índole resultaba no tener las dimensiones necesarias —como en el caso del que se compró a Carlo Seripando— se derribaba para dar paso a una iglesia de nueva construcción, como la de San Felipe Neri (los Gerolimini), «la más rica y majestuosa jamás edificada en Nápoles, que ahora rivaliza con el palacio más magnífico y grandioso de cualquier príncipe» (figura 118) [37]. Las iglesias palaciales —había muchas y llamaban la atención de los visitantes extranjeros— proporcionaban la prueba material del principal elemento de la tesis de Giannone: que la Iglesia estaba, por así decirlo, apoderándose del Estado ante sus propios ojos.

El papel cada vez más destacado de clérigos y monjes en la vida italiana resultaba así suficientemente palpable, pero era algo que había venido sucediendo, de manera ininterrumpida, desde mucho antes de que la prueba llegara a ser tan directamente visible en forma de lujosos monasterios e iglesias que competían con los palacios de Nápoles y sus alrededores y que en ocasiones los sustituían. En Italia había que remontarse hasta los siglos VII y VIII para encontrar gobernantes —los reyes lombardos— capaces de resistirse a los proyectos de papas ambiciosos. Por esa razón los papas habían propagado la leyenda

de que eran «crueles, inhumanos y bárbaros». De hecho, después de un comienzo difícil, el gobierno lombardo había sido tan pacífico y productivo que durante doscientos años fue la envidia de todas las demás naciones: algo semejante a una edad dorada, en contraste con el «siglo de los monjes, en el que la ignorancia y superstición tanto del laicado como del clero alcanzó las cotas más altas» [38].

Debido a sus investigaciones sobre este periodo casi desconocido de la historia de Italia, Giannone se interesó por el estudio de las monedas lombardas y comentó que, incluso veinte años después de la muerte de su maestro d'Aulisio, la situación apenas había mejorado, y que los anticuarios seguían siendo incapaces de identificar las monedas de los reyes lombardos [39]. De hecho, la única colección existente que afirmaba reproducir tales monedas (dos hojas en folio dedicadas a un árbol genealógico de los reyes lombardos de Italia) iba acompañada de una advertencia de Angelo Breventano, su autor, en el sentido de que las facciones allí recogidas no procedían en realidad de auténticas monedas lombardas, sino de lo que vagamente se describía como «las monedas de otros pueblos que vivieron en la misma época» [40].

Aquello había ocurrido mucho tiempo atrás, en 1593. Giannone reconocía, sin embargo, que se habían realizado recientemente algunas investigaciones sobre las últimas fases del Imperio de Occidente y sobre el de Bizancio, y destacó las obras de Filippo Paruta y especialmente de Matteo Bandur, el monje erudito de Dubrovnik. Bandur, efectivamente, tuvo una notable influencia sobre los estudios literarios e históricos en muchos campos [41]. Cuando Montfaucon se trasladó a Florencia en 1700, Bandur pasó a ser uno de sus acompañantes más asiduos y, a invitación de Montfaucon, fue después a París, donde permaneció durante los cuarenta y un años que le quedaban de vida. Al principio sus investigaciones fueron espectaculares. En 1702, a pocos meses de su llegada a París, ya había descubierto en la biblioteca real 140 cartas inéditas de Petrarca, así como una guía de Constantinopla del siglo XI. La edición crítica de esta última obra, que publicó algunos años más tarde, ampliada con abundantes notas y un comentario, bajo el título de *Imperium Orientale...* constituye su aportación más destacada a la erudición. Le proporcionó fama y, con la fama, un lujoso estilo de vida que provocó la indignación de Montfaucon y sus colegas maurinos de quienes Bandur se distanció por completo.

Junto con su recopilación de todas las fuentes escritas conservadas sobre las "antigüedades" de Constantinopla, Bandur hizo planes para incluir, como ilustraciones, dos mil monedas y medallas todavía inéditas; pero, por razones técnicas, los dos volúmenes en folio, muy bien presentados, que las contenían, y que contaron con el apoyo económico de Luis XIV, se publicaron aparte en 1718 [42]. En una época en que no existían museos públicos, los numismáticos dependían, como es lógico, de la cooperación de coleccionistas privados. Aunque a esos coleccionistas les preocupaba más la importancia histórica que la calidad estética, existían unos límites bastantes claros acerca de lo que estaban dispuestos a colocar en sus vitrinas. Otros eruditos estuvieron sin duda de acuerdo con Giannone en lamentar que no se investigara sobre las monedas lombardas, pero no resulta demasiado sorprendente que imágenes tan toscas de un periodo que despertaba poco interés no lograran atraer siquiera a los coleccionistas con más imaginación. Para sus monedas bizantinas y de finales del Imperio de Occidente, sin embargo, Bandur pudo recurrir a la magnífica colección de Luis XIV y también a la de Nicolas-Joseph Foucault, el Intendente de Caen, cuya copia del tapiz de Bayeux sería más tarde señalada a la atención de Montfaucon. Quizá más importante aún fue la colección reunida en Milán por Francesco Mezzabarba quien, pese a su prematura muerte en 1697 a los cincuenta y dos años de edad, había alcanzado ya reputación europea como erudito, concediéndole el título de conde el Emperador del Sacro Imperio [43].

De ese modo, mientras preparaba la segunda edición de su historia napolitana (que apareció póstumamente), Giannone pudo incluir un reducido número de ilustraciones de monedas y medallas (algunas de las cuales estudió en las excelentes colecciones de Viena, donde vivió durante casi diez años bajo la protección del Emperador) gracias a los conocimientos de Bandur y del puñado de eruditos de la época que compartían sus intereses y espíritu de iniciativa [44].

Ludovico Antonio Muratori, de quien se sospechó durante algún tiempo —equivocadamente— que se esforzaba por proteger a Giannone de sus enemigos [45], llevaba ya algunos años tratando de conseguir las imágenes en medallas de los reyes lombardos, pero tuvo que conformarse con el inadecuado compendio de Breventano de 1593, y pidió a sus corresponsales que le pusieran en contacto con cualquier otra publicación de la que tuvieran noticia [46]. De joven se había relacionado con Mezzabarba [47], y al morir éste continuó durante algunos años pidiendo información numismática a su hijo Gian Antonio [48], que heredó la colección y que, pese a que a su muerte en 1705 sólo contaba treinta y cinco años, adquirió aún más prestigio de erudito que su padre, tanto en París, donde pasó dos o tres años, como en Milán. Las inscripciones, y en ocasiones las figuras, de las monedas de principios de la Edad Media podían proporcionar a Giannone y a Muratori pruebas importantes sobre cuestiones tan debatidas como las obligaciones de distintas ciudades italianas con el papa o el emperador, así como las relaciones entre Bizancio y Occidente. Las monedas tenían valor de documentos políticos, pero no se utilizaban como indicadores de la civilización predominante, ni de las características de los gobernantes considerados individualmente ni de cualquier otra cuestión que se pueda describir como social.

Veremos, de hecho, que la actitud de Muratori hacia las fuentes figurativas era compleja, lo que le convierte en el historiador más característico de su tiempo y también, para los estudiosos actuales, en el más desconcertante. Su resistencia, alcanzada ya la fama como uno de los escritores más sabios y prolíficos de su época, a que se grabara su retrato, alegando que «a las personas que quieran conocerme les bastará con lo poco que he escrito» [49], debe servirnos de testimonio no sólo sobre su modestia como persona, sino también sobre su escepticismo acerca del valor de las pruebas visuales.

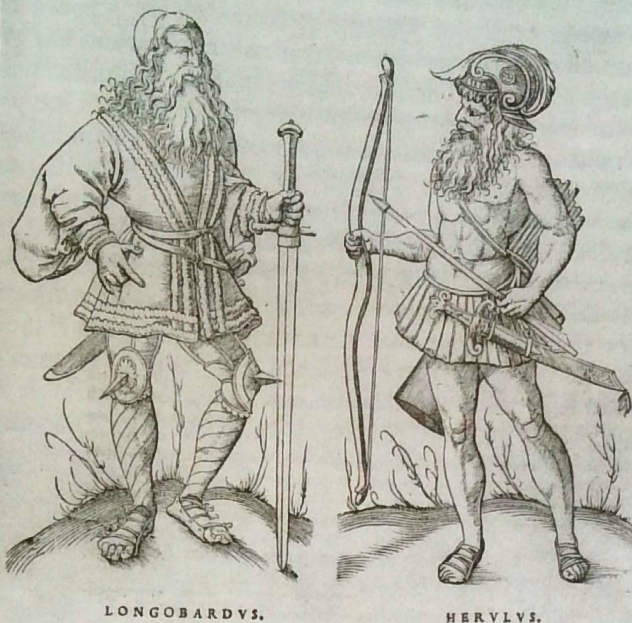


118. Nápoles, fachada de la iglesia de los Gerolimini.

Muratori era cuatro años mayor que Giannone y, al igual que él, inició su carrera estudiando derecho. En 1694-5, a la edad de veintidós años, se trasladó de Módena a Milán, donde permaneció cinco años

e inició las tareas eruditas que lo convertirían en uno de los italianos más famosos del siglo XVIII. Como Giannone, Muratori criticó las pretensiones del papa y deploró el partidismo de historiadores como Baronio [50], si bien, de todos modos, siguió siendo creyente devoto, aunque con la misión de purificar su fe de supersticiones. Se daba cuenta perfectamente de las restricciones impuestas por la censura: «Nosotros, los católicos, nos quejamos constantemente de los excesivos frenos que, la verdad sea dicha, nos imponen a veces quienes tienen poder», escribió cautelosamente a un amigo, «de manera que ya no se puede hablar sobre física, astronomía, medicina, historia eclesiástica y otros asuntos, ni dar a la imprenta algo relacionado con ellos, sin correr el peligro de que prohíban nuestros libros o, incluso, de que nos acontezcan desdichas peores» [51]. Escribir desapasionadamente sobre la historia italiana de finales de la antigüedad y comienzos de la Edad Media era casi tan arriesgado como lo había sido en el momento culminante de la Contrarreforma, 150 años antes, cuando Carlo Sigonio llegó a exclamar «O rem duram scribere historiam» [52]. Incluso era probable que una investigación sobre los lombardos despertara sospechas [53] y, al pedir permiso para consultar archivos oficiales, Muratori descubrió que se le exigía precisar que no tenía intención de proseguir sus investigaciones más allá del año 1200 [54]. Porque el prudente Muratori, que se esforzó mucho por evitar acusaciones de herejía o insubordinación, tuvo problemas con la Inquisición [55] y trabajaba en un campo potencialmente peligroso. Como Giannone y él sabían perfectamente, la Edad Media estaba mucho más íntimamente relacionada con las realidades de la vida política italiana de lo que nunca lo había estado la antigüedad romana, pese a toda la retórica que la rodeaba. A Muratori, por ejemplo, le encargó su soberano, Rinaldo d'Este, duque de Módena, que le proporcionara una justificación documentada para la apropiación, en 1708, por parte del Emperador, del feudo papal de Comacchio y también que investigara los orígenes de su familia [56], la misma cuestión que había atraído la atención de Pirro Ligorio y de los ilustradores de libros que le siguieron. En parte debido a estas investigaciones, Muratori hizo una exploración exhaustiva de los archivos de la casa de Este y puso en marcha una vasta correspondencia con eruditos de Italia y de otros lugares. Y, basándose en esas experiencias, revolucionó por completo el estudio de la historia medieval, al insistir en la necesidad de conceder supremacía absoluta a las fuentes originales, reconociendo además al mismo tiempo que no tenían que consistir únicamente en documentos escritos.

Incluso antes de embarcarse en esas tareas, Muratori afirmaba que «todo lo relativo a usos, religión, ropa, edificios» etc., pertenecía al dominio de la historia, y captaba perfectamente la importancia de las fuentes visuales para entender periodos cuyos documentos escritos eran, en el mejor de los casos, de valor desigual [57]. Estaba en contacto con muchos anticuarios y siempre le interesaba examinar los dibujos de los artefactos que poseían: en un mismo día de 1728 escribió a sus corresponsales de Florencia, Siena y Venecia para pedirles información sobre las monedas más antiguas acuñadas en esas ciudades [58]. También reconoció estar muy impresionado por los esfuerzos de su amigo (aunque más tarde antagonista) Francesco Bianchini, que se proponía hacer uso de bajorrelieves y otras imágenes para demostrar «la verdad de la historia». En su opinión, se trataba de una «idea grande y noble» [59]: quizá meditó cuidadosamente la elección de sus palabras, porque es probable que un lector moderno considere que la confusa ejecución del proyecto de Bianchini no responde en absoluto a la audacia de su ambición [60]. Alentó a artistas jóvenes [61] y mantuvo correspondencia con pintores como Nicolas Vleughels y Giuseppe Maria Crespi (quien afirmaba haber «aprendido qué es ser cristiano», leyendo *La Carità Cristiana* de Muratori) [62]; y su prolongada correspondencia con el combativo artista Ludovico




119. Wolfgang Lazius, *De aliquot gentium migrationibus*, Basilea, 1572: un lombardo y un hérulo.

Antonio David sobre la vida y la obra de Correggio [63] demuestra que le interesaba la historia de la pintura. Sobre todo, estaba casi tan convencido como Montesquieu de la influencia que las imágenes pueden ejercer sobre nuestras percepciones del pasado. Al escribir sobre los lombardos, por ejemplo, deploró que las impresiones sobre ellos de la mayoría de las personas procedieran de los toscos grabados en madera que, 150 años antes, se habían utilizado para ilustrar un libro de Wolfgang Lazius (escritor a quien detestaba cordialmente) sobre los pueblos migratorios de los primeros tiempos de la Edad Media [64]. Una de esas ilustraciones mostraba a «un hombre de semblante desabrido y espantoso aspecto, con barba y bigotes que le cubrían parte del pecho, rapada la parte posterior de la cabeza, vestido a retazos, armado con espolones en las rodillas y empuñando una espada que utilizaba con las dos manos: un hombre, de hecho, que parece capaz de comerse a la gente» (figura 119) [65].

En los ocho volúmenes en folio de sus *Disertazioni sopra le antichità italiane*, Muratori se proponía realizar un programa de lo que hoy se describiría como historia de la cultura. Lo tenía ya planeado varios años antes de iniciar las investigaciones mismas, y se proponía estudiar las artes junto con todos los demás aspectos de la vida medieval. En el prefacio, el autor se compara con un guía que enseña a un visitante un gran palacio: primero el plano general, luego las habitaciones y escaleras, seguidas de las galerías, así como las pinturas y estatuas colocadas en ellas [66]. Sin embargo, cuando inicia sus explicaciones pormenorizadas, parece sorprendentemente reacio a mirar directamente las pinturas y estatuas, y menos aún los palacios que podrían haber contribuido a reforzar sus argumentos. Y cuando lo hace, sus alusiones son de una vaguedad que él hubiera considerado totalmente inaceptable aplicadas a un texto literario. Cuánto le hubiera gustado, nos dice, ver

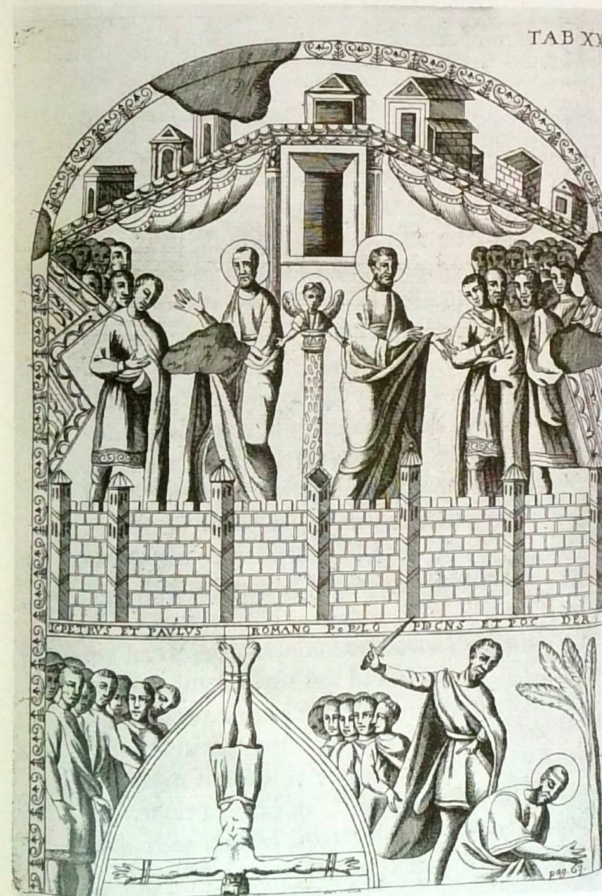
los grandes edificios que, pese a la ausencia de belleza en el estilo, seguían construyéndose bajo los lombardos, pero que el tiempo había devorado hacía ya muchos años[67]. Pero Muratori apenas menciona los edificios y objetos de aquel periodo que aún se conservaban. Manifiesta la esperanza de que los «nobles recuerdos de la época bárbara que aún siguen en pie» no sean derribados, porque «si bien carecen de la sutileza griega y romana, no por ello dejan de ser expresión de venerable majestad y magnificencia»[68]. No menciona, sin embargo, el tipo de edificios de los que está hablando. Una y otra vez insiste en que las artes son documentos históricos imprescindibles del mundo medieval, pero lo que nos cuenta del arte de los últimos tiempos de la antigüedad y del medievo procede casi exclusivamente de fuentes escritas. Eso resulta aún más sorprendente porque Muratori, como tantos otros historiadores de su época, estaba muy al tanto de la falibilidad de las pruebas escritas de esa índole. Así señala, por ejemplo, que cuando un cronista del siglo VIII como Pablo el Diácono describe los edificios construidos por los lombardos calificándolos de nobles, el lector puede decir perfectamente que quizá *él* los considerase nobles, pero que a *nosotros* nos parecerían espantosos. Eso, replica Muratori a su imaginario interpelador —dando la impresión de hacerse eco de un comentario de Vasari sobre los godos—, es poco probable, porque, después de todo, Pablo el Diácono había visitado Roma y contemplado sus nobles edificios, por lo que estaba en situación de juzgar sobre su calidad arquitectónica[69].

La confianza de Muratori en las fuentes escritas es también sorprendente porque, poco después de iniciar sus investigaciones históricas, se puso en contacto con el hombre que estaba haciendo más que nadie para reproducir, al mismo tiempo que los comentaba, los principales monumentos de los primeros artistas cristianos, bizantinos y "bárbaros"[70]. Monseñor Giovanni Giustino Ciampini, gracias a dirigir el *Giornale de' Letterati* y la *Accademia Fisico-matematica*[71], figuró (pese a sus estrechísimos vínculos con el papado) en la primera línea del renacimiento intelectual que caracterizó la cultura romana durante los dos últimos decenios del siglo XVII. Ciampini fue además un distinguido arqueólogo cristiano que compartió muchas de las preocupaciones de Antonio Bosio y de los primeros investigadores de las catacumbas, y recurrió a menudo a dibujos hechos muy poco después de sus investigaciones pioneras. Su propio método, sin embargo, era incomparablemente más preciso. En sus análisis de mosaicos, por ejemplo, o de las puertas de bronce de las catedrales medievales, o del mobiliario de las iglesias, no tuvo inconveniente en hacer observaciones sobre su calidad ni sobre hasta qué punto se les podía dar fe como fuentes históricas precisas. Sus cuidadosas observaciones sobre materiales y tipos de construcción le permitieron establecer un marco cronológico para la arquitectura de los primeros siglos de la era cristiana, y al estudiar representaciones de monumentos siempre examinaba retratos e inscripciones pertinentes y (de cuando en cuando) evaluaba el estilo para tratar de determinar el periodo en que se habían hecho. Estaba incluso en condiciones de concluir que en una determinada escena un artista del siglo V o VI había tratado de representar Roma no como era entonces, sino como había sido cientos de años antes, cuando los apóstoles Pedro y Pablo aún vivían (figura 120)[72].

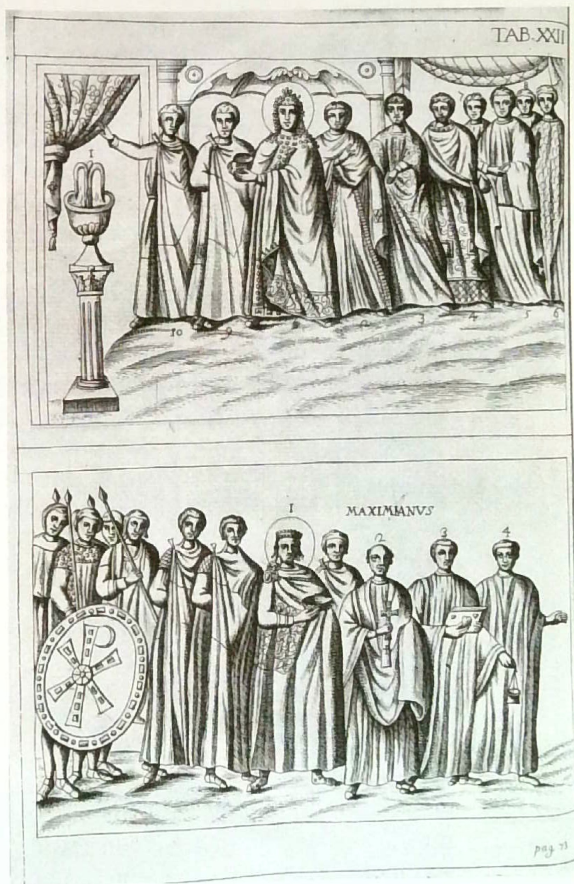
Ciampini se relacionaba, en muchos lugares de Italia, con obispos y otros miembros del clero que le enviaban dibujos detallados de antigüedades locales del principio de la Edad Media, que después se convertían en grabados —de manera tosca, esquemática y en ocasiones incorrecta, es cierto, pero siempre legible—, utilizados para ilustrar sus diferentes volúmenes. Muratori podría así haber tenido acceso a una notable documentación visual de las mismas manifestaciones artísticas que estudiaba en sus libros sobre los primeros siglos del cristianismo, pero nunca llegó a utilizarla. Al analizar los mosaicos de Roma y

Ravena, por ejemplo, hace referencia exclusivamente a los testimonios escritos, pese a que Ciampini había reproducido con entusiasmo los que podían verse en las iglesias de San Vitale (figura 121) y San Apollinare in Classe [73].

El arte de Ravena era, de hecho, una cuestión de máxima importancia para todos los que se interesaban por el destino de la cultura italiana en manos de los invasores bárbaros. Teodorico, rey de los godos, estableció allí su capital, y las fuentes antiguas, en especial Casiodoro, hablaban muy elogiosamente de los magníficos edificios que había hecho construir. Esta tradición se mantenía viva en la misma Ravena, pero la corriente principal de la crítica italiana de arte que estaba basada en principios "toscanos" no sentía interés por ella [74]. Vasari, por ejemplo, tan sólo manifestaba desprecio por los godos y los lombardos y estaba convencido de que la deplorable calidad de su civilización quedaba patente en los edificios de Ravena. Quizá fuesen "grandes y magníficos", pero insistía en que su arquitectura resultaba "infantilmente torpe" (*goffissima*) y que el efecto que logra-




120. Ciampini, *Vetera Monimenta*, vol. I, Roma, 1690: mosaicos de la basílica Siciniana de Roma, fechados, al parecer, en el siglo V o VI, mostrando el martirio de los santos Pedro y Pablo.




121. Ciampini, *Vetera Monimenta*, vol. II, Roma, 1699: mosaicos de San Vitale de Ravena.

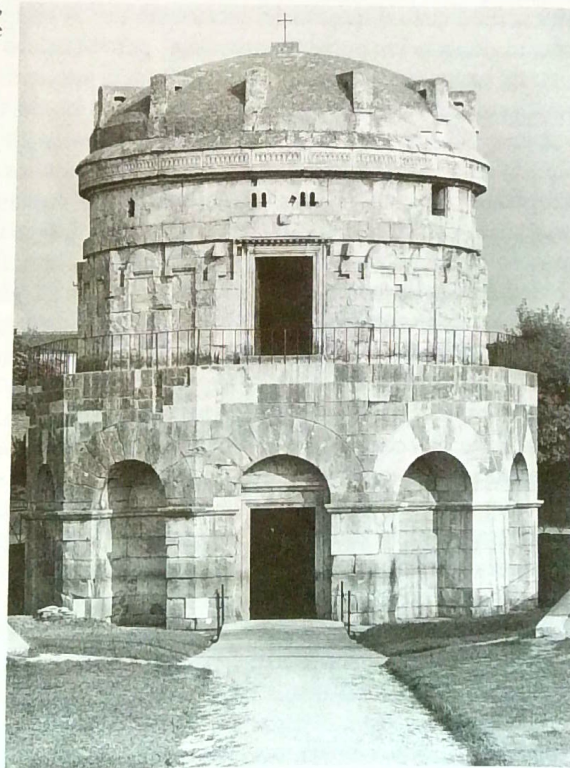
ban se debía a su tamaño y a la riqueza de su decoración más que a cualquier virtud estética [75].

Había, sin embargo, una iglesia, Santa Maria Rotonda, a las afueras de la ciudad, que planteaba un verdadero problema. Con una altura de dos pisos y una elegante planta circular que quedaba hasta cierto punto oculta por un cúmulo de edificios medievales agregados, estaba cubierta por una gran bóveda hecha de un solo bloque de piedra de Istria y evidentemente (y, según fuentes antiguas, de manera deliberada) imitada la arquitectura del Imperio romano (figuras 122, 123). A Vasari le impresionó mucho esta "noble y maravillosa" bóveda y, dado que pasó dos meses en Ravena, es casi inconcebible que no llegara a sus oídos la opinión, generalmente aceptada, de que la iglesia había sido anteriormente el mausoleo que Teodorico, rey de los godos, se hizo construir o que su hija construyó para él [76]. Sin embargo, a Vasari le habría costado reconocer que aquella tribu bárbara e ignorante hubiera podido llevar a cabo tan hábil hazaña de ingeniería: «parece casi imposible que un bloque de piedra de esa índole, con un peso superior a doscientas mil libras, pudiera colocarse a tanta altura»; y afirmaba, de manera bastante vaga, que el edificio había sido levantado «después de la expulsión de Italia de los lombardos» [77].

También a otros escritores les resultó difícil explicar la grandeza de santa Maria Rotonda. No está del todo claro si Vasari evitó mencionar la relación de la iglesia con los godos por ignorancia, autoengaño o incluso por verdadero convencimiento, pero no existe la menor duda de que cuando, en 1730, Scipione Maffei la describió, se la había identificado ya claramente con el primitivo mausoleo de Teodorico. Maffei, sin embargo, se abstiene de reconocerlo y, más aún, ridiculiza la idea: «menuda tarea hubiese sido para los lombardos o los godos tallar, transportar y colocar a tanta altura un bloque de piedra de esas dimensiones» [78]. Al igual que Vasari, Maffei admiraba profundamente la iglesia, pero —en deliberada oposición a Vasari— se negó a creer que los godos fuesen responsables de la corrupción de la arquitectura en Italia. Una idea de esa índole «deriva de nuestro orgullo, que nos lleva a considerar que todo lo malo es extranjero» [79]. Bien al contrario, argumenta Maffei con gran ingenio, la influencia de los godos y los lombardos en Italia ha sido mínima en todos los terrenos, y los italianos han de cargar con la responsabilidad —o reclamar el mérito— de los edificios que se encuentran en su territorio. De hecho, pese a muchos edificios deplorablemente diseñados, desde tiempos de los romanos había sobrevivido casi ininterrumpidamente una extraordinaria maestría en la construcción, y en muchos edificios medievales —sin olvidar la Verona del propio Maffei— se encontraban pruebas de habilidad y competencia plenamente comparables con la hazaña de levantar la cúpula de Santa Maria Rotonda.

De los tres eruditos y anticuarios italianos contemporáneos que contribuyeron en tan gran medida al progreso de la historia durante la primera mitad del siglo XVIII, Maffei fue con diferencia el más sensible a las artes visuales (tanto modernas como antiguas) [80], aunque también él dio siempre primacía a la palabra escrita; y, pese a que sus relaciones con su rival Muratori fueron siempre difíciles (aunque presididas por el respeto mutuo) y que siempre estaba dispuesto a mostrarse irónico sobre Giannone [81], su carrera tiene muchos rasgos en común con la de los otros dos. Al igual que Muratori, Maffei se hallaba muy influido por Montfaucon, Bacchini y Bianchini; y también él, como Muratori y Giannone, tuvo problemas con la Inquisición y estuvo incluso en prisión durante algún tiempo. No nos interesan aquí directamente ni su decisiva transformación de los estudios de paleografía griega ni sus aportaciones a la literatura italiana y a la teoría política. Sí tiene, en cambio, importancia para nosotros su noble cuna. A diferencia de muchos anti-

122. G. B. Piranesi, "Tempio di Ravenna", pluma y bistre (Londres, Courtauld Institute Galleries).



123. Ravena, mausoleo de Teodorico.

cuarios de los dos siglos anteriores, el marqués Scipione Maffei era un cosmopolita que viajó mucho y que hablaba de igual a igual con las figuras más destacadas de su tiempo. Se enfrentó con el pesado y arduo trabajo de la investigación pormenorizada, pero fue al mismo tiempo consejero de príncipes. Sus opúsculos no llegaban tan sólo a manos de rivales pedantes y envidiosos, y su tragedia *Merope* se representó con gran éxito en los principales teatros de Europa.

Maffei no fue el único erudito y anticuario del siglo XVIII que disfrutó de esas ventajas. La simple enumeración de los nombres de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, del conde de Caylus, de Jean-Baptiste-Louis-George Seroux d'Agincourt y del conde Leopoldo Cicognara basta para indicar que la eminencia social no excluía necesariamente, en este periodo, una verdadera consagración a la erudición. Eso tuvo gran importancia. El diálogo entre la historia escrita, por una parte, y la búsqueda de nuevas categorías de pruebas históricas (inclusive la imagen) no llegó a ser muy íntimo; pero quizá no se hubiera desarrollado en absoluto si sus protagonistas no hubieran disfrutado al menos de algunas de las ventajas —por cuna, riqueza, atractivo y belleza— que, en la mayoría de las sociedades, han permitido que el simple saber extienda su influencia más allá de los círculos a los que de ordinario queda limitado.

Maffei llegó a la historia desde el anticuariado, pero (con menos obstáculos que el modesto Muratori debido a las exigencias de mecenas poderosos) pudo aplicar su estudio del pasado no sólo a problemas empíricos, sino también a cuestiones muy diversas de índole más general, cuestiones de interés para pensadores y hombres de Estado, quienes, sin duda, habrían descartado como pedantería su entusiasmo por medir los bloques de piedra con los que se edificara el Coliseo. Al estudiar a los romanos, por ejemplo, Maffei hacía hincapié en cuán diferente del sectarismo de los griegos había sido su política de conceder la ciudadanía a los pueblos sometidos, pero señalaba a continuación que, pese a ello, su falta de un gobierno representativo según el modelo inglés los había llevado a la corrupción y, a la larga, al fracaso[82]. Al igual que las de Giannone y Muratori, la historia de Scipione Maffei —como queda ejemplificado en su obra maestra, *Verona Illustrata*, publicada en 1732— rompió con las tradiciones de los analistas y de los autores de simples historias políticas y militares para abarcar un enorme espectro de comportamiento humano que iba desde lo político y militar a lo intelectual y cultural. Su devoción por Verona se convirtió en ocasiones en mezquina mentalidad localista, pero su historia de la ciudad era en cierto sentido también una historia de Italia. Se hallaba, como él mismo escribió acertadamente a un amigo cuando el libro estaba aún en sus comienzos, «todo lo lejos de una historia de Verona que pueda imaginarse, y quedarás horrorizado ante mi audacia»[83].

A diferencia de Giannone y Muratori, Maffei no deseaba romper la continuidad entre la Italia de su época y la del pasado romano. Las invasiones de los godos, los lombardos y los bizantinos no habían sido más que interrupciones negativas al progreso de la civilización y, como él subrayaba repetidamente, no habían tenido consecuencias duraderas de ningún tipo: ni en el lenguaje, la moral, la ropa, la arquitectura, la religión ni en las costumbres. En una de esas repentinas referencias al presente que tienden a animar sus páginas, Maffei comenta que en el momento en que escribía había unos ochenta mil soldados alemanes —sin incluir criados, esposas e hijos— en las zonas de Italia en poder de Austria: no menos, sin duda, que los lombardos que en otro tiempo habían dominado buena parte de la península. «Sin embargo, ¿acaso nos encontramos ahora con que los italianos renuncien a su trabajo y que los alemanes se ocupen de construir, pintar, practicar la caligrafía o de otros empleos parecidos? ¿O con que el estilo de las artes esté cam-

biando y que el lenguaje sufra alteraciones y se transforme la manera de escribir? Ni por lo más remoto»[84].

Maffei estaba tan convencido de la necesidad de que los historiadores recurrieran a fuentes primarias en lugar de a tradiciones escritas que fue responsable en gran medida de la creación del museo de escultura e inscripciones de Verona (aunque sus orígenes se remonten a mucho antes de su intervención)[85], y (como hemos visto) de la instalación de un museo similar en la universidad de Turín. Maffei hizo acopio para Verona de muchas piezas de la antigüedad procedentes de iglesias locales, algunas de las cuales habían sido localizadas y descritas en el siglo XVI, pero también amplió sus intereses llegando mucho más lejos: sus esculturas griegas (en su mayor parte monumentos funerarios helenísticos), por ejemplo, venían probablemente de Venecia y formaban un grupo excepcional en la Europa del siglo XVIII. Consiguió además tumbas etruscas e inscripciones hebreas y árabes (estas últimas de un cementerio de Palermo); y entre los objetos medievales se hallaba el magnífico sarcófago de piedra del siglo XII de los santos Sergio y Baco, trasladado posteriormente al museo de Castelvecchio.

Sin duda, la insistencia de Maffei en la autenticidad más absoluta provocó que se abstuviera de restaurar sus esculturas, rasgo que distinguió a la colección de Verona de casi todas las creadas en el siglo XVIII; precisamente son los relieves y estatuas adquiridos en Roma (donde se los restauró como era habitual) los que destacan como excepcionales.

Maffei mantuvo un estrecho contacto con el arquitecto, conde Alessandro Pompei, para el diseño del pórtico dórico, muy sencillo, de un solo piso (notablemente ampliado desde entonces), que iba a rodear el patio —frente al Teatro Filarmonico—, y bajo cuyos arcos se colocaron la mayoría de los objetos, aunque los relieves se pusieron en las paredes, de ordinario dentro de marcos de mármol construidos ex profeso. La distribución era rigurosamente temática: etruscos, griegos, latinos, falsificaciones, cristianos; y dentro de la categoría de inscripciones y objetos latinos (que eran, como es lógico, los más numerosos con mucha diferencia), subdivisiones siguiendo los principios establecidos en la *Antiquité* de Montfaucon: sagrados, imperiales, cuestiones relacionadas con el senado, la magistratura, y así sucesivamente[86].

Hacia el final de su vida, Maffei escribió que «nada sería más útil para la erudición que un estudio general de los restos de la antigüedad relacionados con las artes y un examen de los grabados más importantes que los reproducen. Hace ya mucho tiempo me dediqué yo mismo a esa tarea e hice acopio de una gran cantidad de material precisamente con ese propósito; pero nunca puse manos a la obra porque quería completar mis investigaciones, ya iniciadas, e incluso bastante adelantadas, sobre las fuentes escritas de la antigüedad»[87]. Sin embargo, en sus escritos eruditos recurre constantemente a pruebas aportadas por las artes visuales para apoyar sus argumentos: monedas y medallas, por supuesto, y arquitectura; pero también "antigüedades cristianas" como un sarcófago, "que habla más que un libro"[88], o una pila bautismal. Normalmente no tenía en gran estima la calidad estética de esas fuentes[89], pero insistía en que era una gran equivocación prescindir de ellas por ese motivo, y se esforzaba por mostrar cómo, por ejemplo, los escultores cristianos primitivos habían tomado figuras prestadas de monumentos paganos[90]. También volvió los ojos a la pintura renacentista a fin de examinar los usos del siglo XVI exactamente con el mismo interés (pero también con la misma falta de sentido crítico) que sus predecesores del siglo XVI habían estudiado los bajorrelieves de la antigüedad: un friso de Domenico Brusasorzi representando la comitiva del papa Clemente VII y del emperador Carlos V en Bolonia era «más expresivo que cualquier libro, puesto que mostraba qué personas habían tomado parte, el orden en el que avanzaban, la ropa, la actitud y los ras-

gos y retratos reales de los personajes más notables... ¿Qué aprenderán nuestros descendientes de nuestros usos y modo de vestir, de nuestras ceremonias y espectáculos de los pintores de hoy?»[91]. Sobre todo —y a este respecto Maffei rompió de manera radical con la tradición anticuaria— examinó cuidadosamente las artes de su propia época para entender lo que había sucedido en el pasado y enfrentarse con el problema que tenían que abordar todos los historiadores de la cultura: ¿por qué se habían deteriorado las artes al decaer el Imperio romano? En una de las primeras y más elocuentes denuncias (aunque menos conocidas) de las extravagancias del barroco tardío, Maffei no escatima el desdén hacia todos los tipos de diseño que ve en torno suyo: en marcos de cuadros, retablos y sillas de montar al igual que en la arquitectura; en la profusión de cristal, espejos y escayola; en las bibliotecas con una decoración que hiere la vista antes incluso de empezar a leer. Todo esto, afirma Maffei, proviene de un deseo frenético de novedades[92]. Exactamente ese mismo deseo había sido responsable del hundimiento de la arquitectura al final del Imperio romano[93]: los bárbaros no habían tenido parte en ello, ni, argumenta en silencio, la destrucción por los cristianos de monumentos paganos. Maffei no analiza por qué esa búsqueda frenética de la moda tiene más probabilidades de producirse en unos momentos de la historia que en otros, pero menciona, sentencioso, la conclusión de Platón de que la corrupción de la música puede desembocar en la corrupción del comportamiento, y apunta a la necesidad de que una academia controle los excesos arquitectónicos.

En 1732, poco después de la publicación de su *Verona Illustrata*, Maffei se trasladó a Francia. Antes de que transcurriera un año estaba en París, donde permanecería hasta 1736 (para marchar a Londres) y donde, en un primer momento, alcanzó gran éxito social[94]. Sin embargo, no tardó mucho en desconcertar a algunos de sus *confrères* dedicando demasiado tiempo a escribir un largo tratado sobre la actitud de los primeros cristianos ante el libre albedrío; y más adelante se enemistó con otros al entrometerse en lo que los franceses consideraban una cuestión exclusivamente nacional: la disposición y el estudio de las antigüedades en las colecciones francesas. Escandalizado por el descuido y la inaccesibilidad de los materiales, así como por la presencia de algunas falsificaciones, y orgulloso (quizá de manera excesivamente ostentosa) de sus propios éxitos en Turín y en Verona, Maffei ofendió a los miembros de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dando a entender que el control absoluto que se les había concedido sobre los monumentos del patrimonio regio en los que aparecían inscripciones y figuras no siempre se había utilizado en interés de la erudición. Propuso que todas las piezas de esa índole —y otras desperdigadas por París— se protegieran colocándolas en un museo seguro pero público, quizá en el patio de las Tullerías. De ese modo se las podría estudiar a fin de que proporcionaran «certidumbre y verdad sobre los usos, las opiniones y el saber de los tiempos antiguos». Como ejemplo de cuál era su idea, dio a conocer su opinión sobre un relieve horizontal en mármol que representaba a una mujer yacente con el pecho descubierto, a todas luces en su lecho de muerte, y a la que contemplan músicos y figuras dolientes (figura 124). Maffei explicó que, muy poco antes de abandonar París, se había tropezado con el relieve en el Louvre, rodeado de reproducciones de fragmentos de la columna de Trajano, así como de bustos y piezas de escultura francesa moderna.

Maffei creía que el relieve era la parte delantera de un sarcófago, y encargó a Natoire que hiciese un dibujo para entregárselo a un grabador. Después escribió con pasión y cierta elocuencia sobre su belleza y perfecto estado de conservación (en la actualidad se cree que fue esculpido durante el Renacimiento y no en la antigüedad), pero señalando también que «el monumento es sobre todo inapreciable por lo que está en condiciones de enseñarnos» sobre los usos religiosos de los paganos en su lecho de muerte —usos que no estaban



124. "Conclamatio", relieve italiano en mármol del siglo XV (París, Louvre).

recogidos en documentos escritos—, y procedió después a describir con cierta extensión (pero de manera muy provisional) lo que creía que podía aprenderse de aquel relieve: las tres figuras en pie a la izquierda de la moribunda eran sacerdotes, vestidos con toga y con coronas de laurel, y los dos músicos con instrumentos de viento situados detrás tocaban probablemente para ahuyentar los malos espíritus. Maffei respaldaba sus opiniones con referencias tanto a otras obras de arte como a fuentes escritas.

Las opiniones de Maffei fueron inmediatamente desfiguradas y convertidas en objeto de burla, pero casi un cuarto de siglo más tarde, exactamente cuatro años después de su muerte, las reconsideró (como Krzystof Pomian ha puesto de manifiesto en un importante estudio), con una actitud mucho más comprensiva, el conde de Caylus, un *amateur* aristocrático, hombre de letras y anticuario de gustos similares a los de Maffei, aunque nunca llegaran a encontrarse en los momentos en que hubiera sido posible, tanto en Verona como, más tarde, en París. Caylus coincidió por completo con Maffei en que era necesario reorganizar las antigüedades del patrimonio regio, y también estuvo de acuerdo con algunos, aunque no todos, de los puntos destacados de su interpretación del relieve. En su opinión era más probable que los músicos trataran de tranquilizar a la moribunda y que los supuestos sacerdotes fuesen en realidad criados que esperaban para preparar el cadáver antes de darle sepultura. De manera bastante sentenciosa reprendió además a Maffei y a sus críticos por no haber indicado las medidas del relieve y por no haber prestado suficiente atención a la calidad de la escultura.

## IV

La reputación de Caylus se ha resentido por el hecho de que un genio (Diderot) lo despreciera, otro (Winckelmann) lo tratase con condescendencia y casi todos sus contemporáneos de los que conservamos testimonios escritos lo vieran con profunda antipatía.

Pero por mucho que pudiera utilizar su ascendencia social para tiranizar a sus amistades y para intentar (como también lo hicieron Diderot y Winckelmann) dirigir el curso del arte moderno, a los lectores de hoy probablemente les parecerán sorprendentes las repetidas acusaciones de árida pedantería y dogmatismo tiránico, porque los estudios anticuarios de Caylus destacan por un espíritu completamente nuevo de modestia y libertad investigadora [95]. Una y otra vez Caylus insiste en el carácter provisional de sus conclusiones. «Con cuánta frecuencia», comenta, «se ve obligado el anticuario a hacer uso del "no lo sé", esa frase tan perjudicial para su amor propio; esa frase que no sólo es sincera en sí misma, sino halagüeña para cualquiera que considere que la verdad tiene su puesto en el círculo más alto de las deidades» [96]. Caylus hace hincapié en el hecho de que la investigación del anticuario debe compararse con la del científico: un dato nuevo puede acabar con una hipótesis totalmente elaborada [97]. Todavía más notable es su sensibilidad casi sin precedentes ante el objeto mismo (como distinto de las reflexiones escritas sobre él) y, por encima de todo, el entusiasmo por su trabajo que a menudo se transmite de manera memorable: «cuando llegan sus tesoros, el anticuario abre las cajas en que han sido embalados con una mezcla de dulce ansiedad y esperanza: confía encontrar allí objetos excepcionales y desconocidos. El momento del descubrimiento es de un gozo muy intenso [*jouissance vive*] [98].»

Caylus nació en 1692, en el seno de una familia de la más alta nobleza y, después de servir en el ejército, viajó por Italia y Turquía. Llegó a ser excelente grabador y siempre miró con desdén a los anticuarios que desconocían por completo las técnicas artísticas o eran incapaces de reconocer restauraciones arbitrarias y, por lo tanto, se hallaban siempre expuestos a elaborar teorías caprichosas basadas en pruebas insostenibles [99]. La riqueza y las relaciones sociales le pusieron en contacto con muchas de las figuras destacadas de la época, y de manera especial con Pierre Crozat, coleccionista extraordinariamente rico, con quien (junto con otro amigo, el entendido Pierre-Jean Mariette) se asoció en un proyecto ambicioso para reproducir las pinturas más importantes de las colecciones francesas [100]. Esta empresa le convenció por completo de la necesidad de precisión al convertir en ilustraciones sus propias antigüedades —«la querelle des Antiquaires et des Graveurs n'est pas prête à finir» [101]— aunque es necesario admitir que los copistas que utilizó eran a menudo de ínfima calidad. Caylus mantuvo además relaciones muy estrechas con los artistas de su época —de joven pintaba con Watteau y más adelante "descubriría" a Bouchardon—, pero estaba convencido de que, con muy pocas excepciones, los antiguos eran muy superiores a los modernos [102].

Las aportaciones de Caylus al conocimiento de las cosas antiguas, que se iniciaron cuando ya era de mediana edad, se repartieron entre las treinta y siete ponencias que leyó ante la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, por entonces la principal institución dedicada al estudio de los artefactos de las civilizaciones antiguas [103], y los siete gruesos volúmenes de su *Recueil d'Antiquités* que apareció a intervalos irregulares desde 1752 a 1767 (el último póstumamente) y que se centraron en objetos egipcios, etruscos, griegos, romanos y (a partir de 1759) galos, en su mayor parte procedentes de sus propias colecciones y de las de sus amigos. Como él mismo explicaba con franqueza, el orden no era nada sistemático, porque con frecuencia adquiría alguna pieza después de haber publicado material relacionado con ella, y esto se traducía en que el grabado destinado a reproducirla se incorporaba a un contexto inadecuado [104]. Uno de los rasgos más valiosos del *Recueil* lo constituyen sus muchos miles de ilustraciones, algo de lo que el mismo Caylus se percataba [105]; pero no es mucho el placer que proporcionan la mayoría de las estatuillas, vasijas, lámparas, medallas, monedas y fragmentos de muebles reproducidos a palo seco.

Por otra parte, la misma timidez (más que arrogancia) de un sistema basado casi por entero en la publicación de pequeños objetos procedentes de unas cuantas colecciones especializadas iba a parecer muy pronto anticuada y absurdamente limitada. Sin embargo, pese a tomar como base un material nada prometedor, presentado además de manera poco prometedora, Caylus fue capaz de proponer (aunque no de desarrollar, porque carecía de talento de síntesis) muchas ideas nuevas y estimulantes que son de importancia básica para el tema del presente libro. Serán únicamente ésas, y no sus muchas aportaciones al estudio de los aspectos técnicos de las artes y a otras cuestiones importantes, las que aquí se analicen.

Caylus afirmó, por ejemplo, que las artes «ofrecen un cuadro de la moral y espíritu de un siglo y de una nación; es posible deducir de ellas, si no la prueba misma, sí al menos conjeturas bien fundadas relativas a la historia, el carácter de los gobernantes y los cambiantes sistemas de gobierno»; y también afirmó que el espíritu de un pueblo, a veces su mismo temperamento («caractère de ses moeurs») podía calibrarse gracias al número, el buen gusto o la barbarie de sus artefactos [106]. A ojos de Caylus, las cualidades estéticas esenciales de sencillez y buena ejecución —tanto en el arte moderno como en el antiguo— llevaban consigo una clara connotación moral: de algunas piezas de cerámica griega que publicó, dijo que «si esas personas hicieron brillar con una noble sencillez que eleva el espíritu vasijas destinadas al uso cotidiano, ¿qué cuidado no habrían dedicado al trabajo con materiales más preciosos?» [107]. Esto se publicó en 1752, tres años antes de que Winckelmann empezara a escribir sobre las artes; pero Caylus no fue capaz de demostrar sus afirmaciones más ambiciosas sobre el uso para fines históricos de los saberes anticuarios, en parte porque, a diferencia de Winckelmann, nunca fue capaz de elaborar un marco cronológico satisfactorio en el que encajar sus observaciones estilísticas, aunque a veces diera a entender que sí lo había hecho [108]. Como todos los que habían reflexionado sobre el problema, creía que muy viejo era equivalente a muy malo [109], y que, en consecuencia, el progreso era una ley de la naturaleza, que se aplicaba a las artes de todas las civilizaciones cuyos artefactos coleccionaba y trataba de interpretar. Coincidía igualmente con la opinión general de que las artes habían decaído hacia el final del Imperio de Occidente y, para ilustrarlo, eligió un pequeño marfil que creía retrato de uno de los últimos emperadores o procónsules romanos, pero que hoy en día está reconocido como pieza de un juego de ajedrez del siglo XII, hecho probablemente en el sur de Italia (figura 125). Las causas de esa decadencia o degeneración había que buscarlas en un «febril deseo de novedades... que hace que los hombres encuentren meritoria la continua alteración de las mejores cosas que han recibido de sus antepasados» y de aquí que permanezcan ciegos a «las sublimes obras que por entonces tanto abundaban aún en Grecia y Roma» [110]. Este punto de vista moral estaba sin duda inspirado por su campaña contra las modas y el gusto “frívolos” (y muy distintos) de su época y también por las ideas, extraordinariamente similares, de Scipione Maffei, que ya se han mencionado antes. Pero Caylus procede acto seguido a dar dimensión histórica a este juicio moral: los romanos, desprovistos de dotes naturales para las artes, habían dominado Grecia durante largo tiempo, y esto había llevado a la total destrucción de las escuelas artísticas griegas, facilitando así la depravación del gusto. Reconocía que el «siglo de Alejandro Magno» no había sido superado en la esfera de las artes hasta el pontificado de León X [111], pero nunca intentó caracterizar sus cualidades, y su propuesta de que había habido un resurgir de la calidad bajo Trajano se ve perjudicada por la extremada vaguedad de su única y breve alusión a la pobreza de las artes que precedieron a esa época [112]. De hecho, Caylus sólo aporta dos indicaciones, más o menos precisas, de una evolución artística concreta: en algún momento de su historia,



125. Caylus, *Recueil*, vol. VI, París, 1764: pieza de un juego de ajedrez del siglo XII, procedente de Italia meridional (París, Bibliothèque Nationale).

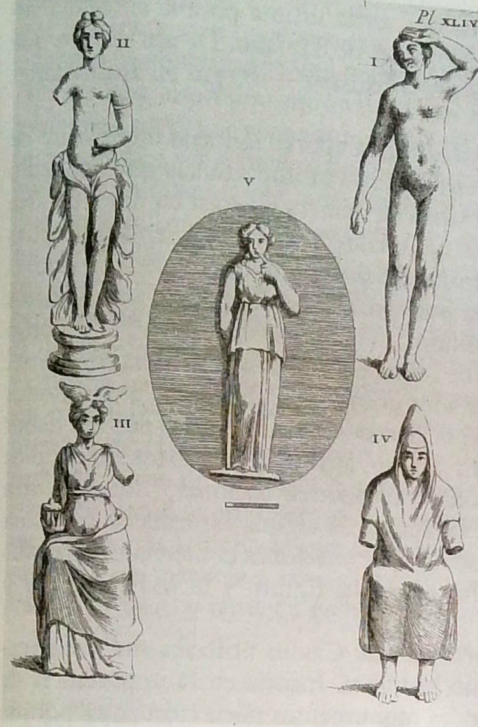


126. Caylus, *Recueil*, vol. II, París, 1756: placa de oro (¿final del Imperio?) de figura que sostiene una cornucopia.

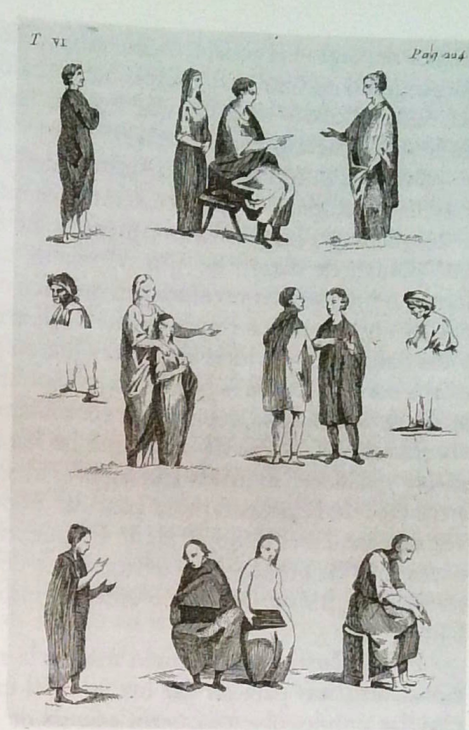
los egipcios separaron las piernas de sus estatuas, hasta entonces soldadas en rígida unidad[113]; y en las obras del Bajo Imperio la insuficiencia de la composición precede a la deficiencia en la ejecución[114].

Pero aunque Caylus fuese incapaz de establecer la secuencia cronológica de estilos y se resistiera a proponer teorías generales —«el anticuario debe rehuir cualquier tipo de sistema: los considero una enfermedad del espíritu»[115]—, abrió, de todos modos, muchas avenidas a los historiadores de la cultura con espíritu de observación.

Al centrarse en lo visual, Caylus logró evitar la tendencia dominante de tratar de interpretar todo el arte a la luz de las fuentes escritas, a menudo del tipo más recóndito. «Los antiguos», escribe este apasionado defensor suyo, «no eran siempre grandes, austeros, nobles y serios» y considera mucho más probable que algunas de sus figuritas ornamentales estuvieran pensadas como juguetes humorísticos y no como complicadas alegorías[116]. «Las artes han estado siempre sometidas al capricho de poderosos mecenas», escribe este aspirante a reformador del mecenazgo de su época, y recurre a esos caprichos para explicar la aparición de un jarrón de ágata «falto de delicadeza de diseño o de belleza en los detalles»[117]. Los artistas, señala en otra ocasión, cuando analiza una idiosincrásica representación etrusca de Aquiles grabada en hueco en una cornalina, son perfectamente capaces de interpretar los temas a su modo y con frecuencia tienen razón al hacerlo[118]. Reconoce, sin embargo, que, en algunas sociedades, como la del Egipto antiguo, «llena de supersticiones y dominada por el clero», era muy poco probable que se les hubiera concedido esa libertad[119]. En otro sitio propone que la figura de bronce de una mujer desnuda que, al parecer, sale del baño, no sea probablemente más que eso, y no una Venus, como de ordinario se daba por sentado (figura 127)[120].




127. Caylus, *Recueil*, vol. III, París, 1759: figuras romanas de plomo y bronce.




128. Caylus, *Recueil*, vol. VI, París, 1765: reproducción de detalles de los frescos encontrados en Herculano.

En los últimos volúmenes de su *Recueil,* Caylus reconoció cada vez con mayor frecuencia la verdad tan novedosa como importante de que las fuentes artísticas y escritas pueden muy bien contradecirse o, más bien, pueden proporcionar al historiador tipos de pruebas completamente distintos, porque el artista no siempre produce (ni debe hacerlo) un simple y fiel registro de lo que ve [121]: Tertuliano ridiculiza los peinados de las mujeres de su época, pero no los encontramos reflejados en los bustos que son retratos de la época; sabemos que Domiciano era calvo, pero no nos lo presentan así sus monedas. De manera similar, es necesario cotejar cuidadosamente las fuentes artísticas: así los frescos recientemente descubiertos en Herculano (figura 128) ponían de manifiesto con claridad que en la vida ordinaria los romanos no utilizaban las estilizadas vestiduras que se ven en sus esculturas monumentales, mientras que, obviamente, los griegos presentaban sus figuras en un estado de desnudez superior al usual en la realidad [122]. Por otra parte, pese a la importancia que concede al análisis estilístico, de cuando en cuando Caylus vuelve a la práctica tradicional de permitir que, por sí solo, el tema determine la interpretación, aunque las pruebas estilísticas vayan en contra. Al examinar una placa de oro, que representaba una figura femenina cubierta a medias, sosteniendo una cornucopia y una lanza, que le pareció, de manera instintiva, «del final del Imperio, es decir, una obra de fecha posterior al reinado de Constantino» (figura 126), se sintió forzado, sin embargo, por el tema aparentemente pagano, a concluir que «pese a indicaciones suministradas por la destreza en la ejecución y el buen gusto», tenía que ser de mucho antes, de la época de Domiciano, a

finales del siglo I. Probablemente eligió esa fecha por ser la última posible antes del resurgimiento cultural que él creía había tenido lugar antes de Trajano. De ahí dedujo que «el estilo gótico —el gusto que hundió las artes en la barbarie— surgió en Roma antes de lo que generalmente se creía»[123].

Desde el punto de vista de historiadores posteriores, la aportación más interesante de Caylus al estudio de los objetos antiguos quizá esté ligada a la importancia que concedió al comercio y a las relaciones culturales. Le fascinaban de manera especial las obras de arte que ponían de manifiesto una mezcla de rasgos nacionales, porque «recuerdan aquellas felices o malhadadas revoluciones que han cambiado la faz del universo; aquellas famosas épocas en las que los imperios fueron destruidos por otros más poderosos o más injustos y los habitantes de diferentes países fueron sometidos a un mismo dominio»[124]. Y como estaba convencido de la primordial importancia de los egipcios como verdadera fuente del arte y de la sabiduría, reprochaba continuamente a los griegos —que eran de todos modos «la nación más digna de amor que ha habitado la tierra»— su ingratitud por no haber sabido reconocer su deuda con Egipto. Llegaron, incluso, afirmaba, a destruir sus propios artefactos de la primera hora para dar impresión de autonomía nacional[125]. Una y otra vez detecta, en el estilo de algún fragmento de cerámica, de alguna figurilla de terracota o estatuilla de bronce, características que demostraban las relaciones comerciales entre diferentes partes de la Galia o entre Egipto y los etruscos, Egipto y la India, Egipto y China[126].

Puede darse algún ejemplo más de la manera en que Caylus utilizaba sus investigaciones artísticas para arrojar luz sobre el cambio histórico. Insistía en la importancia de estudiar simples objetos caseros además de grandes monumentos poco frecuentes porque podían proporcionar datos especialmente útiles sobre «el progreso y los recursos del espíritu humano», ya que ilustraban, por ejemplo, los estadios por los que los seres humanos habían alcanzado las comodidades que disfrutaban ya sin percatarse de ello[127]. Pero, como él mismo señalaría más adelante, el estudio de ese proceso sólo podía llevar a una visión un tanto pesimista de la historia. La capacidad de inventiva de los seres humanos era escasa y su habilidad para desarrollar inventos como los conseguidos de manera accidental, extraordinariamente escasa. El hombre mismo ha tratado con frecuencia de ocultar esas limitaciones, pero el anticuario, con su habilidad para comparar objetos de muy distintas partes del mundo ha sido capaz de desenmascararle: lo que se creía invención podía comprobarse que se usaba desde mucho antes en alguna otra sociedad[128].

El estudio de objetos en apariencia insignificantes tenía además otra finalidad. Limitándose a las obras de arte excelsas, casi siempre de contenido religioso, el anticuario llegaba erróneamente a creer que los estilos artísticos cambiaban de manera muy lenta entre los griegos y los romanos. Si estuviéramos en condiciones de examinar un número mayor de objetos domésticos —lámparas, por ejemplo— descubriríamos «una realidad que es consoladora para la nación francesa»: los antiguos eran tan sensibles como nosotros al atractivo de las modas rápidamente cambiantes[129].

El estilo literario de Caylus es monótono y, aunque sus destellos de perspicacia son notables, le faltaba la amplitud de visión necesaria para convertirlos en síntesis coherente. Además, la excesiva dedicación a pequeñas piezas de coleccionista le lleva casi a olvidar los criterios establecidos por aquellos grandes edificios y estatuas que, de joven, había admirado con entusiasmo en Roma y entre las ruinas griegas de Asia Menor. Sin embargo, de las investigaciones tan poco metódicas de este viejo aristócrata, solitario y resentido, que abría las cajas de embalaje con tanta pasión y luego estudiaba con tanta concentración los artefactos que las llenaban —artefactos en su mayor parte de nula calidad, con fre-

cuencia falsificados y a veces sin relación alguna con lo que él creía que eran; artefactos
que le habían sido regalados por amigos o que había adquirido a pequeños comerciantes
o sacado de contrabando de lugares prohibidos—, el lector favorablemente dispuesto puede
obtener una impresión muy viva de las antiguas civilizaciones del Mediterráneo: sus mi-
graciones, comercio y conquistas; sus ritos exóticos, usos y supersticiones; su ingenio para
la mecánica y sus esfuerzos por alcanzar la belleza. Ningún historiador había transmitido
aún esos fenómenos con tanta fuerza; y sólo muy de tarde en tarde encontramos algo más
que un debilísimo reflejo de todo ello en las obras de los anticuarios que le precedieron,
incluso en las de Montfaucon, con cuyos volúmenes, inapreciables pero desiguales, Cay-
lus estaba, por supuesto, plenamente familiarizado, aunque sus propios descubrimientos
procedieran casi enteramente de la escrupulosa observación de primera mano de incon-
tables objetos. Este tipo de observación animó a Caylus a hacer la notable afirmación (que
él mismo no fue nunca plenamente capaz de justificar) de que «el genio de esos pueblos,
sus costumbres, su mentalidad [*la tournure de leur esprit*], si se me permite utilizar esa ex-
presión, hay que captarlos tanto en las obras de escultura y pintura que han llegado hasta
nosotros como en los libros que nos han dejado» [130]. Y es ésa la lección que Caylus quiso
trasmitir a su discípulo Seroux d'Agincourt, quien, años más tarde, recordaba cómo «solía
repetirme con frecuencia que las formas, el estilo y los detalles que se encuentran en las
tumbas y los mausoleos pueden informarnos del buen estado general del arte en cualquier
momento dado y también de las condiciones de la vida en la época» [131].

## V

En 1761, cumplidos ya los sesenta y nueve años, Caylus "devoró" el *Essai sur l'étude
de la littérature*, la primera publicación de Edward Gibbon [132], que contenía una halagüeña
referencia a su persona y que el autor le había enviado perspicazmente por consejo de su
padre y de sus amigos [133]. Gibbon tenía entonces veinticuatro años, y había entrado en
contacto con las obras de Caylus tres o cuatro años antes cuando, al dar un paso que re-
sultó crucial para su desarrollo intelectual, «intercambió un billete de veinte libras por los
veinte volúmenes de las *Memoirs* de la Academia de Inscripciones» [134]. No le impresionó
demasiado lo que leyó —las observaciones de Caylus «carecían de plan, eran demasiado
nimias y, a veces, cuando se las despojaba de su ropaje técnico, imprudentes» [135]—, pero
al trasladarse a París en 1763, fue tres o cuatro veces a ver a Caylus, quien le acogió ca-
lurosamente. Sin embargo, pese a la amabilidad de la recepción, volvió a sentirse en cierto
modo decepcionado. Había esperado encontrar en el conde de Caylus «una combinación
de hombre de letras y persona de calidad», pero «se levanta tarde por las mañanas, pasa
todo el día visitando estudios de artistas, luego vuelve a casa a las seis de la tarde, se pone
la bata y se encierra en su estudio. ¡Qué manera de ver a los amigos!» [136].

La actitud de Gibbon ante la mayoría de los anticuarios mencionados en estas páginas
era un tanto cautelosa, pero los estudiaba cuidadosamente [137], y las reservas que le inspi-
raba su trabajo le enseñaron a liberarse de la cautela intelectual que tanto había limitado
las aportaciones de aquéllos a la interpretación de la historia como proceso dinámico. So-
bre Muratori hizo la acertada observación de que si bien era algo más que un "simple
erudito", no había logrado extraer de sus propias investigaciones conclusiones amplias que
iluminaran la historia, la geografía y las condiciones económicas del siglo que estudiaba [138].
Más tarde, al analizar el papel de los godos en Italia, Gibbon señaló que, como aristócrata
italiano, Maffei exageraba sus injusticias, mientras que «el plebeyo Muratori se encoge
bajo su opresión» [139]. De todos los italianos que habían renovado el estudio de la Edad

Media, tan sólo Giannone despertó sin reservas su entusiasmo. Hacia el final de su vida afirmaría que la *Istoria Civile del Regno di Napoli* había sido uno de los «libros concretos [que]... pueden haber contribuido de manera remota a formar al historiador del Imperio romano» y que gracias a él había sabido «del aumento del poder sacerdotal y su abuso»[140]. También parece probable que entendiera intuitivamente cómo los monumentos artísticos podían haber contribuido a dar sustancia a las teorías de Giannone a ese respecto. A los dieciocho años, Gibbon, a quien su padre había enviado a Lausana para "curarlo" de su catolicismo, hizo un recorrido por Suiza. Durante ese tiempo visitó la gran abadía benedictina de Einsiedeln, no lejos de Zurich, uno de los centros católicos de peregrinación más importantes, reconstruido no mucho antes por Caspar Moosbrugger y decorado con profusión, pero de manera más bien torpe, por toda una serie de escultores, pintores y escayolistas. Gibbon —que no había visto nunca ejemplo alguno de barroco centroeuropeo— recordaba la profunda impresión que le había causado[141]. Más de treinta años después, al escribir sus *Memoirs*, todavía rememoró la "profunda y duradera impresión" de su visita, y sin duda es significativo que la página en que analiza a Einsiedeln venga inmediatamente después de su referencia a Giannone y el «aumento del poder sacerdotal y su abuso». En esta ocasión registraba, además, como no hiciera en el relato original, que «me asombró la profusa ostentación de riqueza en el rincón más pobre de Europa: en medio de un violento escenario de bosques y montañas, surge un palacio que parecía erigido por obra de magia y que, efectivamente, había *sido* erigido por la potente magia de la religión»[142].

Después de contemplar la *Venus de' Medici* en la Tribuna degli Uffizi en julio de 1764, Gibbon señaló que había oído hablar de ella «desde la cuna: libros, conversaciones, grabados, copias, la habían traído ante mis ojos miles de veces»[143]. Aunque, a decir verdad, ya había sido un turista concienzudo en Francia y Suiza, no cabe duda de que fue en Italia donde su hambre de pintura y escultura se hizo insaciable[144]: visitó los Uffizi catorce veces y tomó notas muy extensas sobre lo que veía en la mayoría de las ciudades por las que pasaba. Su gusto era suficientemente ortodoxo —Correggio, Guido Reni, las principales antigüedades—, pero su criterio se diferenciaba notablemente de la mayor parte de los viajeros que le habían precedido y algunas de cuyas descripciones de Italia llevaba consigo. Poco a poco se fue interesando más y más por las posibilidades que tenía el artista de expresar emociones y eso le llevó inevitablemente a pensar mucho sobre las convenciones de la pintura narrativa. Al lector moderno (como quizá al entendido del siglo XVIII), la obsesión de Gibbon por estas cuestiones puede parecerle a veces falta de sensibilidad e indebidamente "literaria", pero no es nada probable que los artistas mismos hubieran malinterpretado o incluso que se hubieran ofendido por el interés que Gibbon dedicaba a la comunicación de sentimientos. Las figuras que huyen en un cuadro de *La inundación*, atribuido al Domenichino, ¿no deberían, preguntaba, mostrar toda una panoplia de emociones, y no sólo miedo, representado de muchas formas distintas? ¿No habría conseguido el Veronés mejores resultados en su *Judit con la cabeza de Holofernes* si en lugar de pintar a su heroína acompañada por un esclavo negro, tan sólo capaz de manifestar "estúpido asombro" ante lo sucedido, la hubiera presentado con una confidente judía que «hubiera compartido la alegría de Judith, junto con el miedo y el horror, al mismo tiempo que un resto de piedad servía de contrapunto al celo obstinado e inflexible de su señora»?[145].

En ocasiones Gibbon trató también de relacionar los diversos monumentos arquitectónicos que veía con los rasgos de las sociedades en las que habían sido creados; así encontró que el estilo de la catedral de Pisa, debido a su curiosa mezcolanza de rasgos mal-

entendidos, era el de una comunidad de comerciantes [146]. Pero, inevitablemente, sus reflexiones resultaban más fructíferas en el campo del arte antiguo, pese a que probablemente no había concebido aún su *History of the Decline and Fall of the Roman Empire.*

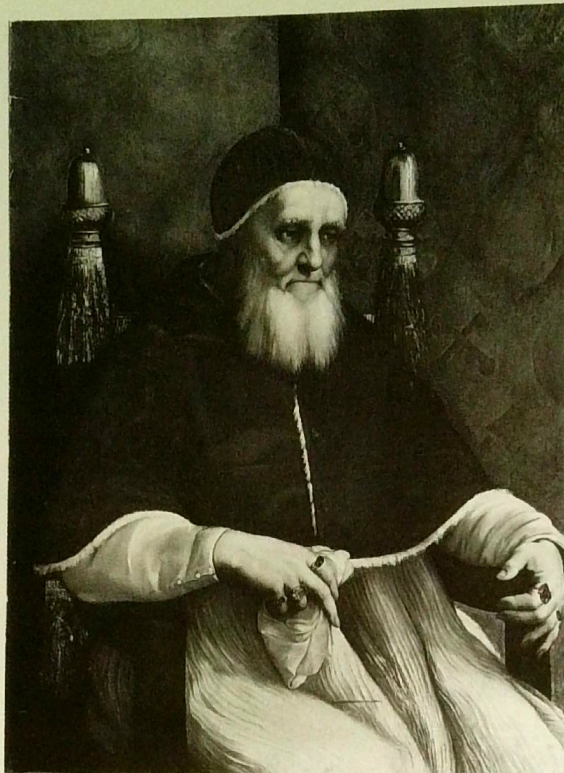
A Gibbon le fascinó tanto como a Montesquieu la sucesión de bustos y estatuas de emperadores romanos y de otras grandes figuras de la antigüedad exhibidas en las galerías de los Uffizi, y también experimentó allí "un placer muy vivo" al seguir "el progreso y la decadencia de las artes" [147]. De hecho ya se había familiarizado con ese placer (aunque después admitiera que sería mejor describirlo como tristeza), dado que un año antes tuvo la oportunidad de que el Abbé Barthélemy, el más famoso numismático de la época, le mostrara el gabinete de medallas del rey de Francia [148]. Y, al igual que Montesquieu, era tal su convencimiento de que leyes inexorables gobernaban "el progreso y decadencia de las artes" que estaba dispuesto a oponerse a las atribuciones e identificaciones que no se ajustaran a ellas. Así, por ejemplo, acerca de un busto de los Uffizi que se decía representaba a Safo, identificación aceptada sin objeciones por Cochin, el entendido francés, cuyo *Voyage en Italie* llevaba consigo, Gibbon señaló que «en el siglo VI antes de Jesucristo la escultura se hallaba en un estado demasiado imperfecto para que podamos considerar la cabeza de tan celebrada mujer como una escultura original. Y aún me siento menos inclinado a creerlo dado que Safo, que sobresalía más debido a su ingenio que a su belleza, no tenía desde luego el hermoso rostro oval, suavemente redondeado, que este escultor le ha atribuido» [149].

Esta combinación de literalidad y refinamiento reaparece una y otra vez en el curso del detenido estudio de las artes que Gibbon hace en Italia. Es una combinación que evidencia cómo podría haber utilizado algunas de sus observaciones con efecto contundente si hubiera decidido recurrir a ellas cuando escribió su historia algunos años después; y sin embargo también ayuda a explicar por qué no lo hizo y por qué las artes figurativas no desempeñan un papel mucho más activo en la *Decline and Fall of the Roman Empire* que en las *Considérations sur la grandeur des romains et de leur décadence* de Montesquieu. Porque cuanto más miraba las artes, más escéptico se volvía sobre su valor como prueba histórica.

Aunque Gibbon se daba cuenta de que, por razones de estilo, el busto de "Safo" que le habían mostrado en los Uffizi no podía ser un retrato original o auténtico de la poetisa griega —ahora se cree que se trata de una derivación tardía y pobre de la *Afrodita* de Fidias [150]—, estaba, con toda razón, tan poco seguro de su juicio como lo estaba del de la mayoría de sus contemporáneos en lo referente al estado de las esculturas antiguas que veía en Italia. Hacia el final de su décimo primera visita a la galería del Gran Duque se vio obligado a reconocer que no sólo la mayoría de las estatuas eran de calidad deficiente, sino que «ni siquiera se tiene la satisfacción elemental de vivir con los antiguos», porque la mayoría de las piezas estaban rotas o mutiladas y después tan drásticamente restauradas que «se puede decir sin ambages que de todos los atributos que parecen caracterizar a los dioses o a los hombres muy pocos hay que no sean modernos» [151]. Como resultado, «el escritor teme siempre edificar sistemas basados en el capricho de algún escultor moderno». Se trata de un riesgo sobre el que quizá le advirtiera Caylus, pero, en cualquier caso, estaba siendo demasiado generoso, porque la mayoría de los escritores no tenían esos escrúpulos y el mismo Gibbon señaló que incluso el anticuario Anton Francesco Gori, cuyos volúmenes ilustrados sobre las colecciones del Gran Duque tanto había admirado en otro tiempo pero que ahora pensaba que no estaban escritos de buena fe, con frecuencia malgastaba su erudición explicando o justificando la desbocada imaginación de algún artesano florentino [152].



130. Cabeza de Agripa en bronce, *tal como* se acuñó bajo Calígula.



129. Rafael, *El papa Julio II* (Londres, Galería Nacional).

No sólo presentaban problemas para el historiador el estilo y las restauraciones caprichosas. Gibbon comprendió que la identificación de retratos en forma de busto tenía que basarse necesariamente en el estudio de monedas y medallas con inscripciones. El mismo había dedicado muchas horas a la lectura de Addison y en especial de Spanheim antes de lanzarse a su viaje italiano [153] y, una vez en Italia, hizo la ingeniosa propuesta de que un cajón que contuviera monedas pertinentes se insertara en el pedestal de cada busto, para así permitir al visitante que sacara sus propias conclusiones sobre la fiabilidad de la identificación propuesta [154]. Pero aún quedaba sin resolver una cuestión mucho más molesta. Incluso suponiendo que un retrato ofreciera un verdadero parecido —como podía aceptarse en el caso de los que se correspondían con monedas o medallas—, ¿qué era lo que ese retrato podía decir, si es que podía decir algo, sobre el carácter del hombre o de la mujer cuyos rasgos reproducía? La pregunta se le había planteado por primera vez en Módena, aproximadamente un mes antes de que comenzara a visitar los Uffizi con tanta asiduidad. Al examinar una moneda de bronce con la efigie de Marco Agripa (figura 130), el poderoso colaborador de Augusto en el establecimiento del Imperio romano, Gibbon señaló: «Creo leer en los rasgos de Agripa las cualidades de sinceridad, grandeza y sencillez que caracterizaron a este hombre respetable: pero las observaciones de esta índole, aunque han sido sancionadas por Addison, me parecen muy superficiales. ¿Es de verdad tan corriente que el alma de un hombre se refleje en sus facciones? Me gustaría saber de alguna persona ignorante que, al enseñarle una cabeza de Nerón, exclamara "¡Menudo sinvergüenza!" Al erudito, en cambio, que ya sabe que lo era, le resulta muy

fácil[155]». En este caso, la cuestión se complicaba aún más por cuanto Gibbon no estaba en absoluto convencido de que Nerón hubiera sido tan canalla como de ordinario se afirmaba[156].

No le resultó fácil abandonar los métodos simplistas utilizados en la investigación del carácter, pero muy pocos entre sus predecesores, desde los días de Addison, y casi ninguno de sus sucesores lo han intentado nunca. Muy poco después de su repentino descubrimiento en el gabinete de medallas de Módena, comentó acerca del retrato de Julio II en los Uffizi, retrato que por entonces se creía obra del mismo Rafael, que «el alma de este papa orgulloso y ambicioso está pintada en el lienzo (figura 129). Descubro toda la violenta brusquedad del mecenas de Miguel Angel y la inflexible grandeza del anciano que se atrevió a expulsar de Italia a los franceses victoriosos». Y acto seguido se detuvo en seco: «Estoy olvidando uno de mis axiomas, pero este caso parece ser una excepción»[157]. Algunas de las cabezas romanas de la galería del Gran Duque también le tentaron en esa dirección: aunque no hubiera "conocido de antemano" los méritos de Vespasiano, su expresión le habría parecido de todos modos «alegre, tranquila y majestuosa. Su rostro está lleno de humanidad y aunque tiene más de feo que de bien parecido, es bueno e interesante. Estoy convencido de que la semejanza es extraordinaria»[158]. En conjunto, sin embargo, se mostraba cauto al hacer ese tipo de juicios: la "sonrisa burlona" que detectó en el busto de Trajano[159] no parece corresponderse con ningún rasgo derivado de las fuentes escritas, y cuando tuvo delante el de Caracalla, que inspiraba terror a la mayoría de los visitantes[160], señaló únicamente que era «correcto, pero que no lo encontraba demasiado inspirado», porque para entonces la escultura decaía ya, junto con la arquitectura[161].

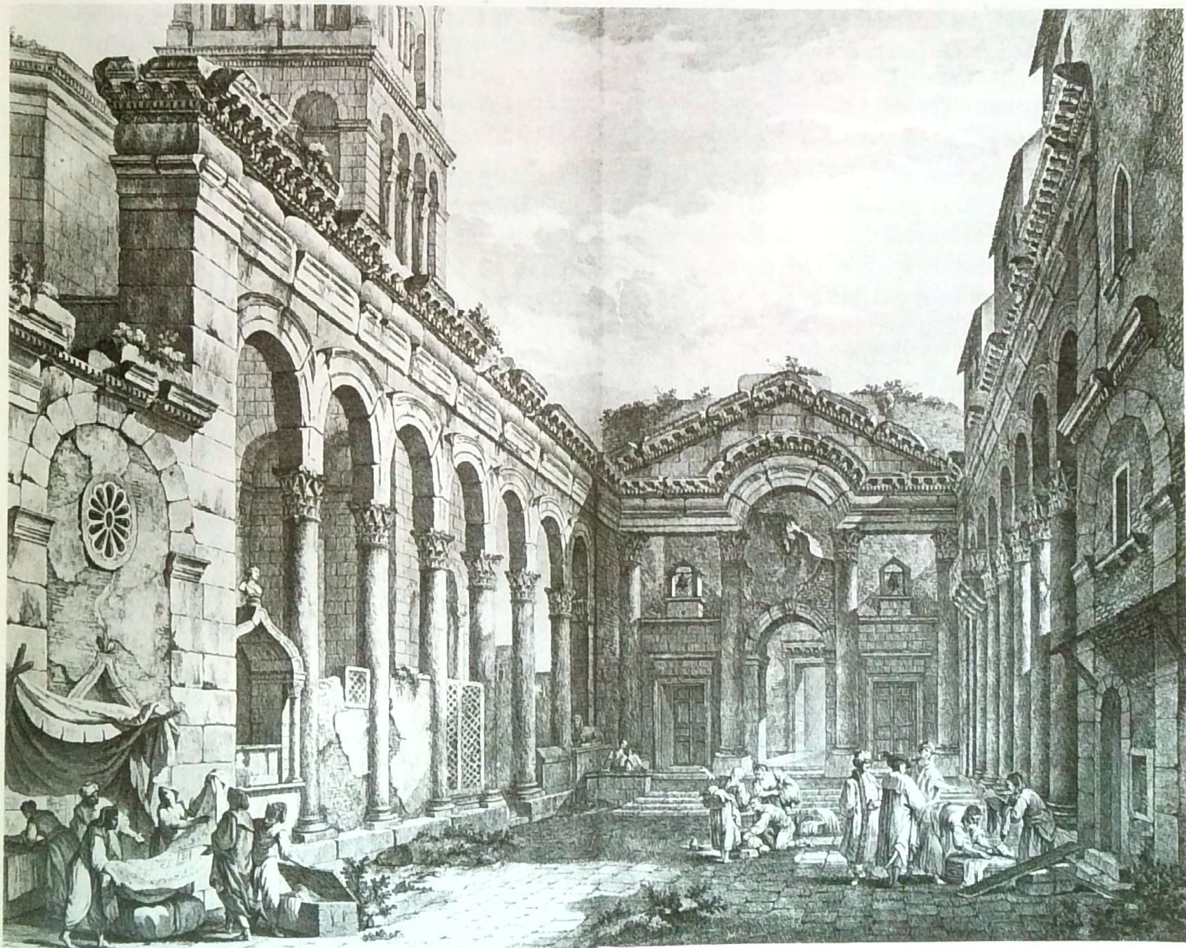
En sus anotaciones personales (se trata de comentarios que no destinaba a la publicación) ponía de manifiesto su excelente información sobre las artes visuales, pero se mostraba muy poco convencido de su valor para el historiador, incluso aunque en una ocasión hubiera pensado que los monumentos etruscos y los de Herculano eran «dos nuevos métodos de erudición»[162]. Se trata del escepticismo que el lector advierte sobre todo en *Decline and Fall of the Roman Empire.*

En una frase muy celebrada, Gibbon afirmaría que la inspiración inicial para ese libro —cuyo ámbito original era tan sólo el de la decadencia de la Ciudad Eterna y no de todo el Imperio— había brotado en parte de una experiencia visual[163], y en su último capítulo evocaba una visión todavía más intensa al recordar cómo «en los últimos días del papa Eugenio IV, dos de sus criados, el sabio Poggio y un amigo, subieron al monte Capitolino, se detuvieron entre las ruinas de columnas y templos y contemplaron desde aquel lugar privilegiado la amplia y diversa perspectiva de desolación»[164]. Al tratar de explicar esa desolación, Gibbon echó mano en primer lugar de un ensayo que había leído antes de visitar la ciudad, en el que se culpaba mucho más a los papas que a los "invasores bárbaros"[165] y que a continuación procedía a censurar a los romanos modernos por su abandono o profanación de lo que aún seguía intacto en la época de Poggio. Como muestra de esa deplorable situación, Gibbon repetía una historia, muy conocida por entonces[166], relativa a una estatua de diez pies de altura, que, según se decía, representaba a Pompeyo, y hallada (a mediados del siglo XVI) «bajo un muro divisorio; el equitativo juez dictaminó que se separase la cabeza del cuerpo para satisfacer las demandas de los dos propietarios; y la sentencia se hubiera cumplido de no ser porque la intercesión de un cardenal y la liberalidad de un papa arrancaron al héroe romano de las manos de sus bárbaros compatriotas»[167].

Al repetir esta historia, sin embargo, Gibbon se olvida de señalar que cuando, muchos años antes, estuvo en el Palazzo Spada para ver este gigantesco desnudo estatuario, con

inspirase [175]. En su propia *Historia del arte de la antigüedad*, que apareció inmediatamente antes de *Ruinas*, Winckelmann citaba al libro de Adam y señalaba, haciendo un esfuerzo especial, que aquella arquitectura había escapado a la decadencia sufrida por la pintura y la escultura hacia el final del siglo III después de Jesucristo [176]. Gibbon, sin embargo, dedicó algunas de sus páginas más elocuentes a destacar la nueva «ostentación de esplendor y lujo» introducida por Diocleciano y basada en «la impresionante magnificencia de la corte de Persia»: suntuosos trajes de seda y oro, zapatos adornados con las gemas más preciosas, la celosa vigilancia de los eunucos... No era fácil reconciliar esto con el supuesto favor de Diocleciano hacia «el estilo y los modos de una edad más pura», por lo que Gibbon consideró necesario desacreditar las pruebas que proporcionaban las reproducciones y el texto de Adam. Para rebatir las primeras sugirió maliciosamente que «hay ocasión para sospechar que la elegancia de sus dibujos y grabados ha favorecido de algún modo los objetos en ellos representados» (figura 131); mientras que para refutar las afirmaciones escritas, Gibbon mantuvo que «un viajero más reciente y sumamente juicioso nos ha in-

131. Robert Adam, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian*, 1764: vista del peristilo del palacio.



formado de que las horribles ruinas de Spalato manifiestan con igual claridad la decadencia de las artes y la grandeza del Imperio romano en tiempos de Diocleciano»[177]. El viajero mencionado era el abate Alberto Fortis, un erudito veneciano que se interesaba sobre todo por la geología y la botánica. En su *Viaggio in Dalmatia*, que despertó el interés de toda Europa principalmente en razón de su descripción, llena de entusiasmo, de las costumbres de los morlacos, pastores nómadas en su mayor parte, claramente escrito bajo la influencia de Rousseau, Fortis rechazó con insistencia que sintiera un interés específico por el arte. Al describir Split, no hizo más que mencionar «la obra del señor Adam, que ha realzado mucho estas orgullosas ruinas gracias a la habitual elegancia de su lápiz y su buril». Pero no pudo dejar de insistir en que, si bien el palacio se contaba entre los monumentos más respetables de la antigüedad que aún se conservaban y pese a que él no quería disminuir sus méritos, un estudio muy detallado sería perjudicial para arquitectos y escultores porque «en general, la tosquedad de las tallas y el mal gusto de la época rivaliza con la magnificencia del edificio»[178]. Gibbon, mediante un uso muy selectivo de ese pasaje, se propuso, a fin de crear una imagen más coherente de Diocleciano, invalidar las pruebas de Robert Adam, que había empleado cinco semanas en inspeccionar el palacio y dibujar las ilustraciones (pero que, por supuesto, tenía sus propios motivos para exagerar sus cualidades y que, en ocasiones, también estaba dispuesto a adaptar en consecuencia las pruebas visuales).

## VI

Muchos años después, dos de los escritores más importantes e influyentes que se ocuparon de la decadencia de las artes durante los últimos tiempos del Imperio romano y el comienzo de la Edad Media repitieron las insinuaciones de Gibbon sobre la naturaleza engañosa de los grabados de Adam. Las ilustraciones del volumen dedicado al palacio de Diocleciano, escribió el anticuario francés Seroux d'Agincourt, «dan una idea muy buena, quizá demasiado buena, de su arquitectura», procediendo después a desvirtuar las afirmaciones de Adam por el sistema de analizar el palacio —que no había visto nunca personalmente y que sólo conocía gracias a unos grabados de cuya exactitud desconfiaba— como ejemplo de la decadencia que Adam (y Winckelmann) habían rechazado. «Resulta así evidente», escribió D'Agincourt, «que la corrupción del arte ha de fecharse con anterioridad a la época de Constantino. Los defectos que acabamos de señalar en la construcción de Spalato no nos permiten albergar ninguna duda acerca de ello. Este edificio presenta disonancias de todas clases: una mezcla discordante de columnas de granito, porfirio y mármol; de columnas cuyos fustes son de esos materiales y las basas de otros diferentes; y, por último, de bajorrelieves cuyos temas se han elegido sin discernimiento ni buen gusto. Si la incompetencia artística se advierte en la ejecución de la decoración del arco de Constantino, lo mismo sucede con los excesos y la pesadez de los accesorios de la arquitectura que precede al reinado de ese gobernante»[179].

Prácticamente al mismo tiempo el conde Leopoldo Cicognara, el historiador italiano de la escultura, escribió que

> las artes ni progresan ni entran en decadencia a pasos agigantados; no se habrían encontrado en un estado tan ruinoso durante el gobierno de Constantino si no hubiesen ya dado signos de notable decadencia bajo Diocleciano. Con esto quiero decir que el trabajo del señor Adam sobre las ruinas de Spalato debería hacer esta decadencia bastante más evidente, puesto que da un testimonio completo y fiel de la grandeza y magnificencia del palacio de Diocleciano. Todo el mundo parece

encontrar en esa obra un gusto muy por encima del que debería existir en un edificio de ese periodo, y quizá se deba a que el artista moderno que trazó los dibujos no ha sido capaz de librarse de esa impresión [180].

Tanto Seroux d'Agincourt, cuya ambición era proseguir la historia del arte de Winckelmann hasta la Edad Media y más adelante aún, como Cicognara, que se proponía continuar la obra de Winckelmann y Seroux del mismo modo, al escribir una historia de la escultura desde «su resurgimiento en Italia hasta el siglo de Napoleón», estaban muy influidos por la historia (así como la erudición) de Gibbon, que les había ayudado a superar las «minucias y falta de plan» que a él mismo tanto le desanimaran en las investigaciones de Caylus, la otra figura que (junto con Winckelmann) se alza detrás de ambos. Así, de la misma manera que la *Decline and Fall* se había nutrido de la obra de anticuarios como Maffei y Muratori, ahora Gibbon, a su vez, estaba en condiciones de proporcionar el marco intelectual para una nueva generación de anticuarios que, en parte debido a su inspiración, lograron llegar a ser verdaderos historiadores. Pero también es muy tentador descubrir en la *Histoire de l'art par les monuments, dépuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe* alguna indicación del tipo de materiales que Gibbon mismo hubiera podido explorar si no se hubiera sentido coartado por una justificada renuencia a fiarse de su propio juicio al examinar pinturas o esculturas.

Renuencia que Seroux, que había tomado de Caylus la idea (casi sorprendente por entonces) de que cuando se estudia la historia del arte es imprescindible dar primacía absoluta a la obra de arte misma, no comparte en absoluto: «Las producciones de las artes ligadas al diseño», declara al comienzo de sus seis gigantescos volúmenes en folio, «es decir, de la arquitectura, la escultura y la pintura, son objetos... que se perciben con el sentido de la vista, y sólo a través de ese órgano dejan su impresión en el alma; y eso significa que se debe escribir sobre esas artes o estudiar su historia sólo si se tienen ante los ojos sus diversas producciones» [181]. En realidad esa meta era demasiado ambiciosa. La mayoría de las observaciones de Seroux no se basaban en los objetos mismos (o, en todo caso, en recuerdos lejanos de algunos de ellos) sino en los miles de dibujos que encargó a copistas en distintas partes de Europa. Luego hizo grabar esos dibujos y procuró, hasta donde le fue posible, asegurar que en su reproducción se respetara el estilo de la obra original.

El libro de Seroux sirvió sobre todo como repertorio de imágenes —imágenes no sólo de terracotas o vasijas y figuritas, sino también de mosaicos, ciclos de frescos y catedrales—, algo que además de ser reconocido por el autor y sus contemporáneos hizo también que, al menos por espacio de un siglo, la obra conservara su importancia para historiadores medievales de todas clases. Hasta que Seroux publicó sus ilustraciones, gran parte del periodo que abarcaban sus volúmenes había sido, en sus propias palabras, «como un inmenso desierto, en el que sólo se ven objetos desfigurados, fragmentos desperdigados» [182].

El camino de Seroux hasta ese desierto fue extraño y sorprendente [183]. Nacido en 1730 en el seno de una familia noble, se convirtió en próspero *fermier général* de intereses muy amplios, y estableció lazos con Voltaire, Buffon, Rousseau, Marmontel y muchos otros escritores y *philosophes*. Era un *habitué* del salón de madame Geoffrin y amante de las artes: en especial del arte de Boucher (de quien poseía una espléndida colección de dibujos) y de Fragonard y Hubert Robert (con quien mantendría relaciones amistosas). En Londres visitó la celebrada colección de antigüedades que Charles Townley había reunido en su casa de Londres y Horace Walpole lo recibió con gran cordialidad en Strawberry Hill, animándolo a que estudiara las catedrales góticas. ¿Fue tal vez aquel el mo-

mento crucial? No hay duda de que aceptó el consejo de Walpole cuando se trasladó a los Países Bajos y Alemania septentrional, pero no está claro en absoluto si ya había decidido dedicarse al estudio del arte del Bajo Imperio y del medievo antes de emprender, en 1778, lo que él había planeado tan sólo como un *tour* convencional por Italia [184]. Sin embargo, ya tenía el proyecto en la cabeza cuando llegó a Bolonia. En noviembre de 1779 se trasladó a Roma y a partir de entonces nunca abandonó la Ciudad Eterna con la excepción de breves visitas por sus alrededores y a Nápoles, Pompeya y Paestum. Murió en 1814 a los ochenta y cuatro años.

El primer volumen de la *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* apareció en 1776, seguido del segundo y tercero en 1781. Seroux podría haber conocido a Gibbon, que era siete años más joven pero ya famoso, en Londres o en París. Sin embargo, es poco probable que lo hiciera porque nunca menciona tal encuentro, pese a que con frecuencia alude a historiadores, hombres de letras y artistas a los que conoció personalmente y a las muchas referencias a *Decline and Fall* en sus volúmenes. En uno de sus primeros capítulos Seroux anuncia que «sobre la decadencia del Imperio romano han escrito dos hombres de gran talla: Montesquieu y Gibbon... Con la ayuda de esos guías trataré de discernir cuáles, entre las causas generales de esa decadencia, tienen especial pertinencia para las artes» [185]. Seroux se apoya mucho en ambos (y también en Muratori) —a veces hasta el punto de parafrasearlos— en la narración histórica, que abarca todos los antecedentes políticos, civiles y religiosos, que consideró imprescindibles para presentar su tema si se quería evitar que el lector se sintiera «aburrido e incluso asqueado» [186]. Hacia el final de su larga vida, sin embargo, cuando por fin su libro estaba a punto de aparecer, después de retrasarse más de viente años debido a las repercusiones de la Revolución francesa sobre sus finanzas, Seroux descubrió con sorpresa que muchos jóvenes no se sentían en absoluto ni aburridos ni asqueados, sino llenos de entusiasmo por el "arte" primitivo que les había presentado.

Aunque Seroux había escrito su libro en parte como advertencia contra la posibilidad de una nueva decadencia y ruina, no es del todo sorprendente que esa faceta de su propósito se malentendiese, porque la narración política introductoria estaba mal concebida y quedaba demasiado distante tanto de los capítulos generales sobre las artes como de su análisis de obras concretas. Gran parte del texto transmite la impresión de que, a diferencia de su mentor Caylus, Seroux no basaba sus ideas sobre decadencia artística en las obras de arte mismas, sino en un plan preconcebido, derivado de Montesquieu, Winckelmann, Gibbon y otros escritores anteriores, pero se trata de una impresión engañosa. Seroux quiso contar con ilustraciones cuidadosas de cada uno de los acontecimientos de la historia del arte estudiados en su texto. Se tomó, en particular, muchas molestias para proporcionar material comparativo de un tipo que era nuevo en la historia del arte, de manera que encontramos en el mismo grabado un mosaico medieval y un bajorrelieve romano o una serie de detalles arquitectónicos ordenados de manera que representen de manera gradual sucesivos estadios de decadencia [187]. Además rechazó con frecuencia ideas que habían sido, y aún lo eran a veces, de uso común: no compartía, por ejemplo, el entusiasmo de Winckelmann por el mecenazgo del emperador Adriano, cuyos gustos eclécticos, pensaba Seroux, le condujeron peligrosamente cerca de la decadencia, pese a éxitos ocasionales en sus esfuerzos para devolver a las artes su antigua grandeza [188]. Por encima de todo, al rechazar la teoría de que la decadencia general de las artes hubiera sido provocada o por los cristianos o por los bárbaros ("nos grands ancêtres"), insiste, con pedantería orgullosa y tímida a la vez, en que los juicios sólo pueden estar guiados por un respeto escrupuloso de la cronología [189]. De aquí parece concluir que las primeras fases de decadencia han te-



132. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*, París, 1823, vol. III, lámina IX: Seroux d'Agincourt meditando en las catacumbas.

nido como origen el mal gusto de emperadores concretos y que para la época de las invasiones de los bárbaros el proceso había alcanzado tal inercia que ni siquiera el gobierno culto de los godos y después de los lombardos fue capaz de detenerlo: Seroux reconocía [190] que una propuesta de esas características ya había sido hecha por Muratori, aunque sin ninguna referencia específica a las artes visuales.

Seroux d'Agincourt era frecuentador asiduo de las catacumbas, pero también peligroso, porque hizo mucho daño al tratar de arrancar frescos de sus paredes [191]. Afirmó ser el primer observador que las estudiaba desde un punto de vista estético y no exclusivamente histórico; vistas de esa manera, las pinturas murales resultaban inevitablemente grotescas: «las figuras de cuerpo entero, rígidas y aisladas, carecen de relación entre sí; los objetos resultan inconexos; las cabezas son informes; el dibujo no respeta ninguna de las reglas y no tiene expresión..., o la tiene ridícula: todo demuestra que el arte se estaba destruyendo hasta sus mismos cimientos» [192]. Y, sin embargo, tal como Seroux cuenta en algunos pasajes notables que guardan alguna semejanza con los de Chateaubriand (cuyos entusiasmos admiraba), las catacumbas le dejaron una huella profunda (figura 132) [193]. ¿Cómo reconciliar la indignación de su buen gusto y su auténtico sentimiento de reverencia? Al igual que antes a otros, la tarea le resultó difícil, y sus propuestas ingeniosas parecen contradecirse con frecuencia. Durante las épocas de persecución, escribe [194], los aterrorizados cristianos, siempre en busca de refugio, difícilmente estaban en situación de prestar mucha atención a las artes, y ello explica las deplorables producciones encontradas en las catacumbas; más adelante, cuando el Estado reconoció oficialmente a la cristiandad, el fervor anteriormente responsable de que se hubiera dedicado tanto interés a decorar las tumbas de los primeros mártires fue debilitándose progresivamente, «de manera que aunque no pueda probarse con claridad que la decadencia del arte nos dé la medida de la

decadencia del celo con que los fieles se ocupaban de embellecer las catacumbas, no puede negarse que, al menos, fueron de la mano»[195].

Gibbon podría muy bien haber hecho algún comentario irónico sobre estas cautelosas y confusas maniobras de un erudito que afirmaba guiarse por él, si bien Seroux d'Agincourt, de todos modos, había utilizado *Decline and Fall* sobre todo como cantera de donde extraer los datos que necesitaba. Leopoldo Cicognara, por otra parte, se dio cuenta con mucha mayor claridad de las consecuencias de las ideas y la actitud general de Gibbon.

Cicognara conoció a Seroux poco después de abandonar su Ferrara nativa en 1788, cuando sólo tenía veintiún años, para trasladarse a Roma; lo encontró "piuttosto vecchio"[196], y aunque Seroux sólo contaba treinta y siete años, fue el guía de los estudios emprendidos por Cicognara de manera intermitente durante un periodo de su vida dedicado sobre todo a la pintura y a los placeres mundanos. La Revolución lo lanzó a la política y vio con buenos ojos sus comienzos; después, aunque horrorizado por la ejecución de Luis XVI, colaboró activamente con los distintos regímenes establecidos en Italia por los ejércitos franceses invasores. Pasó mucho tiempo en Francia, donde conoció a Bonaparte, a quien en 1808 dedicó su tratado *Il Bello*. Ese mismo año, su íntimo amigo el hombre de letras Pietro Giordani le convenció para que iniciara una historia de la escultura (que a la larga terminó siendo casi una obra conjunta); más adelante reanudó el estrecho contacto con «quel buon vecchio di d'Agincourt»[197], muchas de cuyas ideas incorporaría directamente a su propio libro. Después de la derrota de Francia se le consideró sospechoso y a veces las autoridades austriacas de Venecia, donde vivió casi siempre desde 1808, a raíz de ser nombrado presidente de la Academia veneciana, lo trataron con hostilidad. También lo vieron con considerable desconfianza los gobernantes de los regímenes restaurados que él había querido ver derrocados en otro tiempo. Debido a esto, las influencias de Gibbon en su manera de enfocar el arte se detectan sobre todo en el primer volumen de su historia, que se publicó en 1813 bajo el gobierno comparativamente liberal de Eugène de Beauharnais. De hecho, conseguimos hacernos una idea especialmente interesante de su actitud de conjunto gracias a los problemas que tuvo con la censura durante la preparación de una segunda edición en 1824.

De ordinario los censores son sumamente susceptibles y raras veces inteligentes, pero a los diferentes funcionarios que señalaron la presencia de herejía y subversión en aquella historia de la escultura aparentemente inocua no les faltó agudeza. «¿Es Cicognara quien habla aquí o se trata de un Gibbon resucitado?», comienza una típica observación que prosigue del modo siguiente: «Sobre este pasaje he de observar que el autor habla casi siempre de la religión cristiana en términos de fanatismo y superstición»[198].

Las ideas de tres historiadores con inclinaciones filosóficas afectaron de manera especial el modo en que Cicognara enfocaba el arte. Del barón de Hancarville y de Charles Dupuis, sobre todo, proviene la idea de que, lejos de ser singular, el cristianismo y las imágenes que utilizaba tenían una relación íntima con cultos orientales exóticos, cuyas características quizá habría llegado incluso a robar: los censores deploraron las alusiones de Cicognara a pagodas indias y creencias persas por ser «tan gratuitas como malintencionadas»[199]. Y de Gibbon aprendió a tratar a la Iglesia primitiva con desprecio indirecto pero burlón y a interpretar de la peor manera posible todos sus motivos. «Me gustaría preguntarle al autor», comentó el censor al tropezarse con la escéptica opinión de Cicognara sobre la escultura de Jesucristo encargada, según se decía, por la mujer curada de un flujo de sangre (figura 78), «por qué prefiere las conjeturas de Gibbon y Beausobré, a quienes elogia como profundos filósofos, a la autoridad de Eusebio, padre de la Iglesia y de la crítica, a fin de negar la existencia de una estatua de nuestro Salvador. ¿Podría ser

porque se trata de enemigos de la religión? Y, en cualquier caso, ¿qué lógica tiene adoptar las conjeturas de autores contemporáneos y omitir el relato de quien pertenece a la misma época?» [200].

La naturaleza misma de estas objeciones deja claro que Cicognara había emprendido lo que, en muchos sentidos, era un proyecto más ambicioso que el de Seroux: tal como da a entender en su "discurso preliminar", la suya iba a ser tanto una historia cultural como una historia de estilos, en la que la naturaleza intrínseca y las diversas finalidades de la escultura se explorasen sin perder de vista el fondo social. Así cuando Cicognara llegó a los capítulos sobre Canova —que desempeñaba en su historia la misma función culminante y heroica que había desempeñado en las *Vidas* de Vasari Miguel Angel (sobre cuyos logros albergaba considerables dudas)— escribió al artista pidiéndole sus recuerdos sobre sus primeros mecenas y otras influencias juveniles [201]. A partir de éstas y muchas otras fuentes preparó finalmente un estudio notable sobre la escena cultural europea durante la segunda mitad del siglo XVIII, que le llevó a analizar los diversos papeles representados (entre otros) por Alfieri y Sir William Hamilton, Haydn y Beethoven.

Pese a sus intereses más amplios, Cicognara no tenía la menor duda, al igual que Caylus y Seroux d'Agincourt, sobre la importancia crucial del contacto personal directo con los objetos mismos y la necesidad de proporcionar buenas y abundantes ilustraciones, por difícil que fuera. En las últimas secciones de su libro demostró ser un observador muy cuidadoso y sensible, pero antes de llegar a obras de arte que le atraían, también él tuvo que explicar la decadencia y ruina del arte romano y para ello se basó más en principios generales que en ejemplos concretos. Introdujo, sin embargo, en su análisis muchas ideas sacadas de experiencias de su propia vida. La decadencia queda situada en algún periodo no muy bien definido del Bajo Imperio, porque, pese a su admiración por Winckelmann y las críticas ocasionales que le hacen, ni Seroux ni Cicognara captan toda la importancia del análisis estilístico como ayuda para la cronología. La erección de innumerables estatuas a figuras totalmente indignas de ese honor había degradado el talento, y los habitantes de la deliciosa y templada Campania no habían conseguido proporcionar escultores con ese «entusiasmo que surge de la gloria» [202]. Y Cicognara retomó esta cuestión cuando le llegó el momento de estudiar lo que era para él, evidentemente, la decadencia similar del siglo XVIII. Los efectos de la guerra y las ambiciones de constructores dados a la especulación [203] (otro problema que preocupaba hondamente a Cicognara después de las invasiones francesas) habían causado daños de consideración; pero aunque «basta con ver una columna rota o una estatua mutilada o los fragmentos de una vasija para que hasta los niñitos romanos repitan "eso es lo que hicieron esos bárbaros godos"», era completamente erróneo culpar básicamente de la destrucción a los invasores extranjeros [204]. Teodorico, por ejemplo, se había esforzado por conservar los monumentos del pasado. Y —para indignación de los censores— Cicognara repetía la opinión "odiosa y malévola" de Gibbon según la cual el Saco de Roma realizado por los godos no había sido nada comparado con el que realizara «Carlos V, príncipe católico y Emperador de romanos» [205].

Pero Cicognara despliega sobre todo, al estilo de Gibbon, el arma de la ironía de la manera más eficaz cuando estudia el papel desempeñado por los cristianos y felicita al emperador Constantino por su tolerancia religiosa y su mecenazgo del arte pagano: «la misma mano que alzó tantas basílicas consagradas al Dios verdadero tuvo también la generosidad necesaria para embellecer y restaurar los templos de los dioses romanos; y las medallas imperiales llevaban las imágenes y atributos de Júpiter, Apolo, Marte y Hércules, al mismo tiempo que por medio de la apoteosis de su padre Constancio añadía una

nueva deidad al monte Olimpo»[206]. Es cierto que por el traslado de estatuas a su nueva capital en Oriente, Constantino causaría después un daño irreparable al patrimonio de Roma, pero la decadencia más grave se debió a su ausencia de la ciudad y a los privilegios que concedió a los cristianos, seguidos por las divisiones que se produjeron entre las iglesias griega y latina, las invasiones, el sectarismo e las interminables disensiones civiles. La destrucción final, sin embargo, se produjo mucho más tarde y, en otro pasaje que irritó a los censores[207], Cicognara retomó la antigua afirmación (actualmente desacreditada) de que

> San Gregorio llevó su celo hasta el extremo de haber arrojado al Tíber todos los monumentos [paganos] al alcance de sus invectivas, si bien es cierto que lo hizo por propia iniciativa, por lo que la misma tolerancia que los cristianos habían implorado en otro tiempo para sus costumbres, ellos se la negaban ahora a los demás. De manera que apenas parecerá sorprendente que la austera y extraña moralidad de aquellos tiempos tendiera a desalentar el cultivo de las artes y a provocar el cierre de los talleres (a cuya fama la idolatría había contribuido en tan gran manera) y que cualquiera que promoviera la producción de algún objeto de esta índole, o simplemente lo poseyera, recibiera la consideración de sacrílego[208].

Como prueba de esta "austera y extraña moralidad" Cicognara aludía (malinterpretándolo, según el censor) precisamente al mismo pasaje de Tertuliano sobre la aversión de los primeros cristianos a la excelencia artística —debido a su asociación con el paganismo— que Filippo Buonarroti había utilizado casi un siglo antes al tratar de explicar la tosquedad de los objetos de cristal encontrados en las catacumbas, insistiendo en que la misma piedad había llevado a los fieles a emplear artesanos muy poco hábiles.

Cicognara siguió siendo una figura de la Ilustración y algunos de sus mejores escritos (compuestos durante una época reaccionaria) estuvieron inspirados por la vitalidad irreverente de sus convicciones anticlericales. No es difícil entender la indignación de los censores. Lo que estos últimos no eran capaces de captar (ni tampoco les preocupaba, como es lógico) es el hecho de que su mayor logro fue combinar la excelencia en el conocimiento de las cosas antiguas con una gran sensibilidad estética y, al mismo tiempo, producir una narración coherente basada en la intelección de los principios de la historia "filosófica" moderna. No estableció, como había hecho Winckelmann, la historia del arte sobre una base enteramente nueva, pero sí demostró —más que nadie antes que él— lo mucho que la historia del arte salía ganando al entender reflexivamente la historia "convencional". Se trataba, quizá, de un requisito previo para el reconocimiento (que aún estaba esbozándose) por parte de los historiadores "convencionales" de lo mucho que podrían ganar con un mejor conocimiento de la historia del arte.

# 7

# *El nacimiento de la historia de la cultura*

## I

Algunos años antes de empezar a trabajar en su *Decline and Fall of the Roman Empire*, Gibbon había acariciado la idea de escribir sobre la época de los Médicis, elegida por Voltaire como una de las cuatro cumbres de la civilización europea. Renunció pronto a la idea, pero es interesante (aunque, teniendo en cuenta las afirmaciones de Voltaire, no del todo sorprendente) que en 1759 ya se le hubiera ocurrido una idea muy semejante a William Robertson, que había precedido a Gibbon como historiador "filosófico" británico de reputación europea. La *Historia de Escocia* de Robertson había tenido un éxito fenomenal y, al plantearse cuál sería su tema siguiente, consideró la posibilidad de escribir sobre la época de León X. Al parecer, sin embargo, le hizo desistir una carta de David Hume, quien, de manera muy pertinente, le preguntó «¿Cómo se informará usted sobre las grandes obras de escultura, arquitectura y pintura que son el máximo timbre de gloria de esa época?» [1]. De manera pertinente, pero al mismo tiempo sorprendente, porque hasta entonces la época de León X era más célebre por el renacimiento de las letras que por el esplendor de las artes visuales que florecieron en esos años, y es muy poco probable que ningún historiador anterior se hubiera sentido coartado por una objeción de esa naturaleza. De hecho, el mismo Robertson escribió su celebrado primer volumen de *La historia del reinado de Carlos V* (la obra que emprendió a continuación) sin incorporar una sola referencia a las artes visuales, pese a llamarla «Un panorama del progreso de la sociedad en Europa desde la caída del Imperio romano hasta el comienzo del siglo XVI».

El hecho de que también Hume consiguiera evitar las artes en su *Historia de Inglaterra* es, por supuesto, menos notable; de todos modos, sus breves palabras desalentadoras dirigidas a Robertson tienen gran importancia porque, al presuponer que había determinados periodos que no se podían estudiar adecuadamente sin tener en cuenta las artes visuales, indicaban hasta qué punto había cambiado en los últimos años el concepto del escrito histórico. En gran medida —aunque en cierto modo de forma indirecta— este cambio se debía a las ambiciosas reivindicaciones de Voltaire sobre la historia.

El precepto de Voltaire de que el estudio de la historia sólo podía tener valor filosófico si se centraba en los logros de la humanidad dignos de consideración —sus leyes, artes y ciencias, sobre todo—, más que en las ambiciones esencialmente triviales de reyes y cortesanos, iba a tener mucha influencia. Sin embargo, su actividad personal como historiador puede a veces dejar perplejos a quienes se toman muy en serio ese precepto. En *Le Siècle de Louis XIV*, en el *Essai sur les moeurs* y en otros lugares Voltaire enuncia con claridad su convencimiento de que, en principio, las artes visuales, al igual que la litera-

tura y las ciencias, constituyen un buen indicador para calibrar la calidad de una civilización. Si la época de Alejandro Magno, del primer Imperio romano y del *Cinquecento* y el *Seicento* italianos habían precedido a la de Luis XIV como las tres únicas cumbres de la humanidad, el mérito había que atribuírselo —como él lo hacía— a Apeles, Fidias y Praxiteles, y a Vitruvio, Miguel Angel y Palladio, tanto como a Platón, Virgilio, Horacio y a los eruditos empleados por los Médicis. Una de las razones de Voltaire para no honrar la época de Francisco I igual que otras que sí escoge como merecedoras de una especial distinción es precisamente el hecho de que el rey hubiera tenido que recurrir a arquitectos y pintores italianos y no franceses [2]. Sin embargo, no tarda mucho en quedar claro que lo que interesa a Voltaire, como historiador, es únicamente la presencia (o la ausencia) de las artes en un periodo determinado y no la naturaleza misma de esas artes.

Tal actitud no era nueva. Desde finales de la Edad Media, biógrafos e historiadores locales habían atribuido a ciudades y a mecenas concretos (en ocasiones los mismos elegidos por Voltaire) el mérito de las artes que habían florecido bajo sus auspicios; y algunos de ellos lo habían hecho dándose cuenta con más claridad que Voltaire de lo que habían logrado. La innovación de Voltaire consistió en convertir en patrón para medir cualquier civilización lo que hasta entonces se había considerado simple añadido, aunque sumamente deseable, a las cualidades mucho más esenciales que aportaban las proezas militares o el gobierno eficiente o la munificencia piadosa o la virtud regia.

Lo veremos con mayor claridad si comparamos sus opiniones con las de dos historiadores franceses que le fascinaban e irritaban al mismo tiempo, y pertenecientes a una generación anterior. Charles Rollin, que enseñó en la universidad de París y la administró durante muchos años, actividades que también ejerció en otros centros docentes, se vio obligado en 1712 a apartarse de la vida pública debido al antagonismo que provocaban sus creencias jansenistas [3]. Siguió, sin embargo, demostrando su entusiasmo por la educación al dedicarse, a la edad de sesenta y siete años, a la composición de obras históricas dirigidas a los jóvenes. En el momento de su muerte, trece años más tarde (en 1741), había dado a la luz su *Histoire ancienne des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Medes et des Perses, des Macédoniens, des Grecs*, que empezó a publicarse en 1730 y que en 1740 se reimprimió en una bella edición de seis grandes volúmenes, que oscilaban entre las quinientas y las ochocientas páginas, y atractivamente ilustrada con mapas e imaginativos grabados de estilo rococó [4]. Para entonces había producido también un importante fragmento de su continuación, la *Histoire romaine*. En carta privada, Voltaire lo despachó calificándolo de «compilador prolijo e inútil» (aunque en otros sitios había reconocido a menudo sus grandes dotes literarias) [5], pero lo cierto es que fueron tantas las ediciones de sus libros y tantas las traducciones que apenas es exagerado decir que por espacio de casi un siglo la mayoría de los europeos conocieron el mundo antiguo gracias a Rollin: la primera obra de Michelet fueron unos "extractos" de Rollin, y en una fecha tan tardía como 1852 Sainte-Beuve recordaba que «notre enfance a vécu là-dessus et s'y est laissée porter comme sur un courant plein, sûr et facile» [6].

Aunque Rollin admitió haber hecho poco más que reunir y traducir fuentes antiguas —cuyos relatos más improbables aceptaba con una falta absoluta de sentido crítico—, no se le podía reprochar, como hizo Voltaire, de falta de "filosofía". De hecho, el prefacio a la *Histoire ancienne* enuncia cierto número de opiniones tan cercanas a las del mismo Voltaire que en buena medida podría tratarse de un texto suyo:

Poco nos importa saber que el mundo albergó una vez a un Alejandro, un César, un Arístides o un Catón, y que vivieron en tal o cual época; que el Imperio de los asirios dio paso al de los ba-

bilonios y este último al Imperio de los medos y los persas, quienes, a su vez, fueron sometidos por los macedonios, quienes, a su vez, cayeron bajo el dominio de los romanos. Pero, en cambio, es de la mayor importancia saber cómo se establecieron esos imperios, a través de qué etapas y con qué medios alcanzaron el apogeo de grandeza que constituye su gloria duradera y su verdadera felicidad, y cuáles fueron las causas de su decadencia y ruina [7].

Para Rollin la solución de estos problemas era relativamente sencilla. Todos los acontecimientos de la historia del mundo servían en definitiva para poner de manifiesto los designios de Dios. La creación del Imperio romano, por ejemplo, había permitido al cristianismo extenderse por Europa mucho más rápidamente de lo que hubiera sido posible en otras circunstancias [8]. Tales opiniones no tenían nada de original —las habían manifestado ya los primeros cristianos y, en 1681, Bossuet las había dotado de renovada autoridad en su *Discours sur l'histoire universelle* [9]— pero sí era realmente nueva la atención prestada por Rollin a las artes y las ciencias y sin duda contribuyó a inspirar el tratamiento mucho más sofisticado de ese tema que realizó Voltaire algunos años más tarde.

Rollin no era anticuario, aunque le enorgulleciera enormemente pertenecer a la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres [10], y debió de ser uno de los primeros historiadores que hizo hincapié, abiertamente y sin reserva alguna, en que un «conocimiento de las medallas es absolutamente necesario para el estudio de la historia, porque la historia no se aprende sólo en libros, que no siempre cuentan todas las cosas ni toda la verdad. Hay que recurrir por lo tanto a materiales que la apoyen y que ni la malicia ni la ignorancia puedan dañar o transformar; y esos son los monumentos a los que llamamos medallas» [11]. Aunque él no dio personalmente ejemplos concretos de esa utilización, insistió en que, al estudiar los reinos de Egipto y Siria, establecidos al morir Alejandro Magno, se había apoyado en gran medida en las recientes investigaciones numismáticas de Jean Foy Vaillant [12]; y al escribir sobre el antiguo Egipto utilizó los relatos de viajeros de la época, así como de griegos y romanos, para hacer descripciones entusiastas de las pirámides y otros monumentos [13]. Pero su innovación más destacada se encuentra en la cuarta y última parte de la *Histoire ancienne*, cuyos distintos capítulos están dedicados a la agricultura, el comercio, la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la poesía, la filosofía, etc. Rollin se sorprende de su propia audacia: «la exposición de la historia de las artes y las ciencias me ha llevado mucho más lejos de lo que preveía» [14]. Y la utilidad de su empresa se reconoció cuando esos capítulos se publicaron separadamente en traducción inglesa y con la inclusión de varias ilustraciones especialmente copiadas de Montfaucon y otras fuentes utilizadas por Rollin [15]. Por sorprendente que parezca, en fecha aún tan reciente como 1901, se hizo en Londres una nueva edición de la sección sobre pintura griega antigua, en una publicación cuyo propósito era ¡dar a conocer los retratos recientemente encontrados en Fayum que pertenecían al marchante vienés Theodor Graf! [16]. Sin embargo, su utilidad misma nos indica cuáles eran las limitaciones de Rollin. Incluso cuando, en apariencia, expresaba entusiasmo de primera mano, apenas había hecho otra cosa que resumir todas las fuentes escritas disponibles sobre las artes en la antigüedad, añadiéndoles algunos comentarios banales de carácer moralizante [17]. Tan sólo una vez da a entender que ha examinado algo personalmente: unos dibujos (o grabados) de las ruinas de Persépolis, que le dejaron indiferente [18]. Su falta general de interés por el arte (o su ignorancia en ese campo) queda de manifiesto cuando después de una cita de Plinio sobre la famosa estatua de Laocoonte y sus hijos, comenta tan sólo que «la obra, si iguala la hermosa descripción... de Virgilio, o aunque sólo se acerca a ella, tiene que haber sido admirable» [19]. Pero nunca menciona el hecho de que, según se creía, el original de esta escultura era una

de las glorias de la colección de los papas en Roma, grandemente admirada y frecuentemente reproducida.

Rollin, por consiguiente, no hacía uso de fuentes visuales cuando reflexionaba sobre el pasado, ni medía el valor de sociedades anteriores de acuerdo con la calidad de su arte, como llegaría a ser el propósito de Voltaire: aunque analiza el embellecimiento de Atenas por Pericles, desaprueba enérgicamente el "desperdicio" de tanto dinero que se podía haber empleado en cosas mejores [20]. Pero sus historias del mundo antiguo, que tuvieron mucha influencia, dedicaron una atención sin precedentes a la arquitectura, la escultura y la pintura, abriendo así el camino para que escritores posteriores enfocaran estos temas con mayor comprensión.

El otro historiador de una generación anterior cuyas obras aclaran la actitud de Voltaire sobre el uso del arte como fuente de la historia fue muy distinto. Ya desde los últimos años del siglo XVII el Abbé de Saint-Pierre había reunido con asiduidad materiales para sus *Annales politiques*, cuyo primer borrador terminó en 1730. Posteriormente fue ampliando la obra, que sólo se publicó en 1757, después de la muerte de su autor [21]. Ya en 1738, Voltaire (que para entonces llevaba algunos años trabajando en su proyectado *Siècle de Louis XIV* [22]) trató de hacerse con un manuscrito de los *Annales* y, aunque no está claro si lo consiguió o no, se le acusó más adelante de haberse inspirado en aquella obra para su libro, acusación que Voltaire rechazó enérgicamente [23].

En realidad se trataba de libros completamente distintos. Los *Annales* de Saint-Pierre, que abarcan desde 1658 (año del nacimiento del autor) hasta 1739, es una obra seca y carente de vida. Su actitud era además sistemáticamente hostil a Luis XIV, a quien, en el mejor de los casos, se designaba como *Louis le Puissant* o *Louis le Redoutable*, pero, desde luego, no como *Louis le Grand*: «la grande puissance seule ne fera jamais un grand homme» [24]. Por otra parte, aunque la narración de los *Annales* está organizada año por año, de manera mecánica, Saint-Pierre comprendió que la historia debe consistir en algo más que batallas, nacimientos regios y firma de tratados, por lo que analiza con cierto detenimiento cuestiones como el comercio, la educación, la economía doméstica y la moda (se nos cuenta, por ejemplo, que en la corte se empezó a jugar a las cartas en 1648); y enfoca todos estos temas desde el punto de vista magnánimo, pero en ocasiones estrecho, de alguien a quien «le interesa mucho más ser útil que agradar [*être agréable*]» [25]. Critica por ello lo que se enseña en la escuela, ya que, en su opinión, estamos mucho más necesitados de «aritmética y geometría práctica... que de divertirnos escribiendo versos griegos» [26]. Su examen de las artes lo hace desde ese ángulo. Colbert, escribe, no se contentó con fortalecer la economía francesa:

> vio que los italianos habían avanzado en la pintura y la escultura por medio de academias donde los principiantes podían progresar muy rápidamente y sacar provecho de las enseñanzas de los mejores maestros. Esto le decidió a establecer una academia semejante en París, que se reunía en el antiguo Louvre.
>
> Pintura, escultura, música, poesía, teatro y arquitectura ponen de manifiesto las riquezas con que cuenta una nación. No prueban que su felicidad vaya a aumentar y resulte duradera... ¿Cuál es el estado actual de Italia, donde las artes han alcanzado una gran perfección? Los italianos son mendigos, inútiles, holgazanes, cobardes vanidosos que pierden el tiempo en trivialidades. Tal es el estado al que los desgraciados sucesores de los romanos —que fueran en otro tiempo tan dignos de admiración— se han visto reducidos gradualmente por el debilitamiento de su gobierno... [27].

A esto Voltaire respondió, en la ulterior edición de su *Siècle de Louis XIV*, que «esas observaciones son tan equivocadas como vulgares ("*grossières*") y están chabacanamente escritas. Los italianos alcanzaron sus logros más importantes en las artes en la época de los Médicis, cuando Venecia era la más guerrera y opulenta de las repúblicas, en un momento en que los italianos produjeron grandes guerreros y artistas ilustres en todos los campos. De manera similar, las artes alcanzaron su mayor altura en los años más florecientes del reinado de Luis XIV...» [28].

Sin embargo, pese a las reivindicaciones de Voltaire sobre la importancia de las artes visuales, su manera concreta de presentarlas en sus estudios históricos muestra que esa cuestión sólo tenía para él un interés teórico. Carecía de sensibilidad para la pintura y la escultura que, comparadas con la literatura y las ciencias, desempeñan un papel insignificante en su valoración tanto del pasado como del presente, recurriendo a ellas muy poco y de manera indirecta. Huelga decir que no sentía más que desprecio por el tipo de estudios anticuarios asociados con Caylus, como puede verse por una carta a Madame Denis en la que hace referencia a todos «esos lamentables [*vilains*] bajorrelieves de la decadencia del Imperio romano» que vio en torno al sepulcro de Mauricio de Nassau en Clèves [29]. De hecho, la insistencia de Caylus sobre el papel de Egipto en la creación del arte griego debe de haber contribuido sin duda al provocador (y mal informado) sarcasmo de Voltaire en 1742 según el cual «está muy bien poner por las nubes la belleza de las artes del antiguo Egipto, pero lo que ha sobrevivido consiste sólo en masas informes. La mejor estatua de los antiguos egipcios no se acerca ni de lejos a lo que puede hacer hoy el más modesto de nuestros artesanos. Los griegos tuvieron que enseñar escultura a los egipcios; las únicas obras aceptables que se han encontrado en Egipto estaban hechas por griegos» [30].

Hay un punto en el que Voltaire nos indica por qué creía que, en calidad de pruebas, las artes visuales tenían poco que ofrecer al historiador. En su interesante análisis sobre por qué las civilizaciones nacen y perecen, hace una distinción entre los aspectos de una cultura que quedan "exhaustos" después de alcanzar la perfección y los que es posible sostener indefinidamente. En la primera categoría coloca la literatura; en la segunda, la pintura. Nadie, afirma, será ya nunca capaz de tratar los temas de *Andrómaca* o *Tartufo* que han alcanzado su forma definitiva con Racine y Molière; mientras que, pese a Rafael, los artistas siguen pintando la *Sagrada Familia*. Nos da así a entender que las artes visuales pueden decirnos menos que la literatura sobre el estado de la civilización [31]. En la actualidad resulta sorprendente que nunca se le ocurriera sacar conclusiones sobre las diferencias de estilo entre una *Sagrada Familia* del siglo XVI y otra del XVIII, pese a que Montfaucon había demostrado ya la posibilidad de hacerlo con siglos mucho más remotos: Voltaire, sin embargo, resume las aportaciones de Montfaucon con una línea o dos de un reconocimiento tan cortés como indiferente [32].

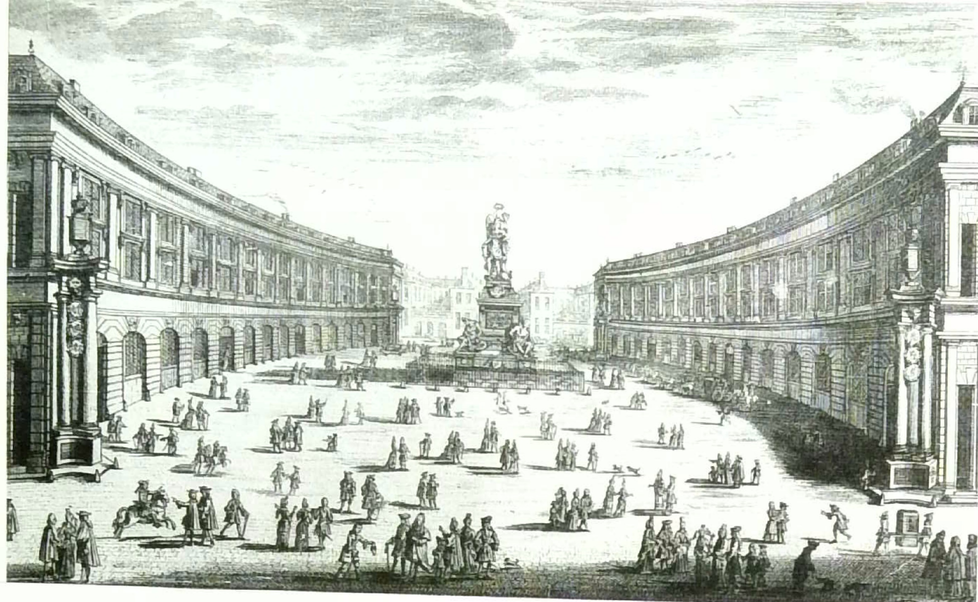
Voltaire escribe con cierta extensión sobre las artes visuales en *Le Siècle de Louis XIV* —más sin duda que en ninguna otra obra de historia general aparecida hasta el momento—, pero las artes, junto con las ciencias, no se incorporan a la materia principal de su libro. Ni tampoco constituyen su punto culminante, como era su intención original [33]. El autor hace referencias de pasada a medallas, arcos de triunfo y estatuas destinadas a conmemorar alguna victoria, pero explica que no desea tratar las artes en los capítulos dedicados a la historia política, militar y religiosa. Las estudiará, en cambio, al final del volumen [34]. Tan sólo en una ocasión examina las imágenes de un monumento en busca de pruebas históricas específicas. Sus conclusiones no son sinceras, pero el uso imaginativo que hace de su fuente visual señala un momento importante en la evolución de las relaciones del historiador con las artes visuales. Voltaire señala que a Luis XIV se le ha acu-

sado de intolerable orgullo porque la base de su estatua, obra de Martin Desjardins (figuras 133 y 134), que domina la Place des Victoires, está rodeada de esclavos encadenados (figura 135) [35]. La estatua, sin embargo, no había sido encargada por el rey, y de hecho su grandeza ostentosa estaba más destinada a glorificar a su mecenas, el mariscal de la Feuillade, que al rey. Además, los esclavos simbolizan vicios aplastados más que naciones conquistadas y, en todo caso, se trata tan sólo de una antigua convención utilizada en otras muchas estatuas, incluida la que tiene en Livorno Fernando de Médicis, «quien, ciertamente, no encadenó nunca a nación alguna» [36].

En general, sin embargo, Voltaire limitó sus análisis de los artistas y las artes de todo tipo a un suplemento que compiló con mucho entusiasmo, pero carente de la sensibilidad y el ingenio presentes al tratar otros temas. Tampoco le preocupa mucho la coherencia a la hora de seleccionar los nombres a los que rinde homenaje. «La lista habría sido más completa y más detallada», escribió a Jean-François Hénault, escritor y magistrado, «si hubiera podido trabajar en París; habría consagrado más espacio a las artes, esa era mi intención básica. Pero, ¿qué podía hacer en Berlín?» y cuando Hénault escribió para quejarse de la ausencia en la lista de Jules Hardouin-Mansart, el arquitecto de Les Invalides, Marly y la capilla de Versalles, «que era, además, abuelo de mi mujer y de Madame Arpajon», Voltaire le respondió imperturbable: «acabo de hacer un hueco para Hardouin-Mansart, por quien usted manifestó interés» [37]. De hecho, la desaparición de esos capítulos suplementarios apenas afectaría a la estructura general del estudio de Voltaire.

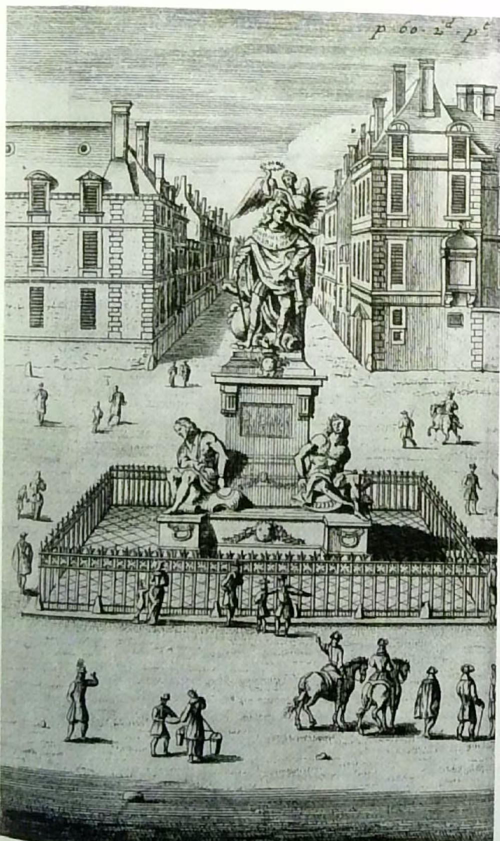
En el caso de su *Essai sur les moeurs*, algunos años posterior y mucho más ambicioso, la situación es muy semejante. Las artes (y en especial las bellas artes) ocupan un espacio sumamente reducido en esta obra destinada a abarcar varios miles de años de historia y muchas civilizaciones muy diferentes, quedando también relegadas a capítulos especiales, separados del relato principal. Voltaire explicó, al parecer, que había perdido un volumen en folio de documentos relacionados con la historia del arte [38], y resulta tentador relacionar esos documentos con unas treinta o cuarenta páginas bastante desorganizadas —que abarcan poesía, drama, invenciones científicas, música, filosofía, etc.— y que no se publicaron hasta más de cien años después de su muerte [39]. El fragmento relativo a las artes visuales se ocupa en gran parte de Italia —la única aportación no italiana que Voltaire reconoce es el descubrimiento de la pintura al óleo por Jan Van Eyck— y los nombres que cita (Cimabue, Giotto, Masaccio, Bellini, Perugino, Mantegna, Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Ticiano, Correggio y el Domenichino) no tienen como base experiencias visuales de primera mano. De hecho, las notas de Voltaire están tomadas tan a la buena de Dios que no queda en absoluto claro cuáles fueron las fuentes utilizadas (o utilizadas incorrectamente): resulta, por ejemplo, difícil imaginar dónde pudo encontrar la afirmación de que «Pisanello, también nacido en Florencia, adornó Italia con sus estatuas», aunque no es difícil entender cómo surgió la confusión.

Pese a todas sus insuficiencias, el legado de Voltaire fue de importancia decisiva para determinar de qué manera los historiadores posteriores se enfrentarían con las artes, y es un legado que todavía se sigue utilizando. Los innumerables libros, en todos los idiomas europeos, que, después de dedicar casi todo su espacio a la historia política, social, religiosa y militar, terminan con un capítulo titulado "Arte, literatura y ciencia", provienen, en último extremo, de *Le Siècle de Louis XIV*. Aunque ninguno de ellos (ni siquiera el mismo *Le Siècle de Louis XIV*) parece dar verdadera satisfacción a las ambiciones de Voltaire en pro de una "historia del espíritu humano", es indudable que antes de la aparición de esa obra maestra, no desprovista de defectos, un capítulo de esa índole ni siquiera se hubiese considerado necesario.



133. París, vista de la Place des Victoires a comienzos del siglo XVIII, con la estatua de marmol de Luis XIV, obra de Martin Desjardins. Grabado.

134 (*abajo izquierda*). La estatua de Luis XV, obra de Desjardins, grabado a partir de *Topographical Descriptions*, de Northleigh, 1702.






135 (*derecha*). Desjardins, figura en bronce de un "esclavo" encadenado que representa a Turquía (ahora en la Place des Sceaux). Esta escultura se retiró en 1790 del pedestal de la estatua de mármol de Luis XVI que se hallaba originalmente en la Place des Victoires y que después se destruyó.

Así, cuando pocos años después de la publicación de *Le Siècle de Louis XIV*, Hume desaconsejó a Robertson escribir sobre los Médicis, con el argumento de que el historiador de Escocia no sabía lo bastante del arte de Italia, no pensaba en un amplio panorama cultural, sino más bien en un último capítulo de carácter general, que ya resultaba casi imprescindible. Un ejemplo precoz de este criterio se encuentra precisamente en un libro dedicado a los Médicis, aunque en un periodo bastante posterior al que había tentado a Robertson. En 1775, el gran duque Pietro Leopoldo, que instauró en Toscana el despotismo ilustrado, encargó a Riguccio Galluzzi, su censor literario y archivero jefe, una historia del reino del que era entonces soberano [40]. Aunque Pietro Leopoldo era de la casa de Habsburgo-Lorena, el libro estaría dedicado al periodo en que Florencia estuvo gobernada por la familia con la cual su fama aún sigue indisolublemente unida. La erudición de Galluzzi, puesta de manifiesto en los cinco volúmenes que aparecieron en 1781, se basaba en una documentación tan exigente como la de Muratori, y su enfoque era tan contrario a los papas como el de Giannone, pero, a diferencia de ambos, prestó atención sistemática a las artes que habían sido tan ardientemente fomentadas por los Médicis antes y después de que, en 1569, Cosme I creara el Gran Ducado. El contenido de cada uno de los "libros" en los que se divide la *Historia del gran ducado de Toscana* está ordenado siguiendo siempre las mismas líneas (que resultan muy convencionales). Unos ocho o nueve capítulos se dedican a la historia política, diplomática y militar y, cuando lo exige un esbozo biográfico, puede haber también un breve análisis de un determinado edificio o de un ejemplo de planificación urbana; sigue luego un último capítulo —muy en la línea mantenida por Voltaire— en el que se recogen las artes y las ciencias. No se puede afirmar que Galluzzi muestre una preferencia personal por ninguna obra de arte concreta —entre las muchas que debió de ver todos los días de su vida— y sin duda se apoya más en las fuentes escritas, como Vasari, que en la observación personal; y en ningún caso trata de interpretar pinturas o monumentos con miras a arrojar luz sobre el gobierno de los Médicis o las vidas de sus súbditos. De todos modos, la sobriedad misma de sus relatos (junto con la autoridad que sin duda posee su excelente *Historia*) transmite la impresión de que ya se reconocía la necesidad de cierto estudio de las artes incluso dentro de una narración básicamente tradicional de acontecimientos políticos.

## II

Es probable que, en Inglaterra, William Roscoe concibiera, antes de que Galluzzi empezara su historia del Gran Ducado, la idea de escribir, con un enfoque totalmente distinto, una vida de Lorenzo de Médicis, si bien el libro, elegantemente ilustrado con grabados tomados de medallas, pinturas e incluso grabados en madera del siglo XV, no se publicara hasta 1796 [41]. Roscoe rechazó por tediosos y pedantes los estudios de los Médicis que se ocupaban sobre todo de política. «Me pareció», explicaba, «que, por sí solos, los acontecimientos históricos del siglo XV, en su relación con Italia, no podían interesar demasiado a mis compatriotas del siglo XVIII; pero también pensé que el progreso de las letras y las artes se seguiría con placer en todos los países donde se las cultivaba y protegía» [42].

Aunque Roscoe afirmaba que sus obras históricas eran «cuentos de otros tiempos que tenían muy poca relación con los trascendentales acontecimientos de hoy» [43], ya en vida suya se atribuyó su interés por Lorenzo a la identificación con un hombre al que quizá consideraba su antepasado espiritual [44]. También Roscoe era banquero (aunque sólo si-

guió esa profesión después de la publicación de su biografía; su padre fue tabernero y hortelano), poeta, amigo de escritores, pensadores, pintores y escultores y destacado mecenas y coleccionista de arte y literatura. Nació en Liverpool en 1753 y, a excepción de una breve estancia en Londres como miembro del Parlamento, vivió en esa ciudad o en sus alrededores hasta su muerte en 1831. Pese a su tempranísimo entusiasmo por la literatura italiana, se negó a viajar y más adelante afirmó que la «Providencia quiso colocarme más allá de las fronteras de aquel país excepcional [Italia]» [45]. Estaba convencido, sin embargo, de que eso no suponía un gran problema a la hora de preparar su biografía de Lorenzo, puesto que disponía de su propia biblioteca y de la asistencia e investigaciones de su íntimo amigo, William Clarke, que pasó algún tiempo en Florencia. Tal actitud, así como el retiro de Roscoe en «un remoto lugar de este remoto reino», puede hacer temer que su enfoque tenga la estrechez y pedantería de los estudios anticuarios. En realidad, Roscoe, que luchó sin descanso contra las patrullas de enganche y el comercio de esclavos [46] —dos de los pilares de la economía de Liverpool— y que, por ser uno de los "jacobinos de Liverpool" [47], manifestó tanta simpatía por la Revolución francesa que despertó sospechas y hostilidad durante las guerras con Francia, fue un hombre de mente muy amplia. Mucho antes que Michelet o Burckhardt, reconoció como uno de los puntos cruciales de la historia «el final del siglo XV y el comienzo del XVI», en parte debido a sus éxitos culturales:

> Casi todos los grandes acontecimientos de los que proceden las actuales ventajas de que disfruta Europa se remontan a aquellos tiempos. La invención del arte de imprimir, el descubrimiento del gran continente occidental, el cisma con la iglesia de Roma..., el grado de perfección alcanzado por las bellas artes y la definitiva introducción de verdaderos principios de crítica y buen gusto, componen un conjunto tan ilustre de puntos luminosos que seguirá atrayendo durante siglos la curiosidad y la admiración de la humanidad [48].

Roscoe niega que tuviera intención de redactar la «historia completa de aquellos tiempos [que] desde hace mucho ha sido una gran aspiración de los escritores» [49], pero se propuso, sin embargo, preparar una historia cultural de una nueva especie, inspirada en parte por los ideales de Voltaire, a cuyo *Essai sur les moeurs* hizo frecuentes referencias en sus notas a pie de página. Llegó más lejos que ninguno de los escritores que le precedieron (y muchos que le siguieron) en la incorporación a su relato de acontecimientos políticos y biográficos de referencias a literatura, filosofía y erudición, porque siguió la opinión dominante (que en la actualidad ha vuelto a aceptarse de manera general) de que el mecenazgo de Lorenzo estaba orientado de manera principal y muy provechosa al resurgimiento de las letras. También comentó, sin embargo, de cuando en cuando, obras concretas de pintura, escultura y arquitectura y, hacia el final del libro, dedicó a esas artes todo un capítulo, que comienza con la afirmación de que «los periodos más favorables al progreso de las letras y las ciencias se han distinguido en general por un desarrollo similar de las artes» [50].

El capítulo IX de Roscoe, dedicado al "Progreso de las artes en Italia", abarca el periodo que va desde Giotto a Rafael y al joven Miguel Angel y constituye, con diferencia, el estudio más completo del tema aparecido en inglés o, a decir verdad, en cualquier otro idioma, inclusive el italiano, si se exceptúan los libros específicamente dedicados a las artes, como las *Vidas* de Vasari y otros en la misma tradición, así como la *Storia pittorica dell'Italia* de Luigi Lanzi, publicada poco antes.

El supuesto sobre el que descansa el panorama ofrecido por Roscoe es que «bajo los

auspicios de la casa de Médicis, y en particular gracias al celo y el ejemplo de Lorenzo, se restauró el imperio de la ciencia y del verdadero buen gusto» (después de la muerte de Dante, Boccaccio y Petrarca) [51], y que «el mecenazgo de la familia de los Médicis es casi contemporáneo con el comienzo del arte [de la pintura]» [52].

No puede decirse que se tratara de una opinión revolucionaria. La importancia del mecenazgo de los Médicis había sido universalmente reconocida y repetidamente celebrada desde el siglo XVI. Menos frecuente resultaba que un erudito se sintiera atraído por una figura histórica de primera categoría básicamente por la admiración que le inspiraba como mecenas, para después visualizar todas sus demás actividades a la luz de ese entusiasmo. Pero también para eso había un precedente, en la forma de un libro muy hermoso aparecido medio siglo antes, si bien, como Roscoe no lo menciona y no aparece en el catálogo que se preparó para la venta de su extensísisma biblioteca [53], cabe que no lo conociera. En 1741, cuando los Médicis estaban a punto de extinguirse, Giuseppe (Maria) Bianchini dedicó un libro en folio titulado *Dei Granduchi di Toscana* a la última superviviente de la familia, Anna Maria Ludovica, esposa del elector palatino. Los compradores del volumen debían esperar alguna variante de cualquiera de las docenas de clásicos elogios —que llevaban más de dos siglos apareciendo por toda Europa— dedicados a dinastías gobernantes: noble ascendencia, proezas militares, fidelidad a la verdadera religión, bodas memorables, honores recibidos del emperador... Y aunque lo que recibieron fue, efectivamente, un volumen de hagiografía bellamente ilustrado, a eso se añadieron en este caso, de manera sorprendente, algunas breves disquisiciones sobre la historia cultural de Florencia. Procediendo a una completa subversión de convenciones muy arraigadas, Bianchini explicaba que iba a ocuparse sobre todo del mecenazgo de las artes y de las letras desplegado por los miembros de la familia. «Sólo al final de cada ensayo he decidido hacer referencia a algunas de sus restantes actividades para transmitir al menos cierta impresión de su valía en otras esferas» [54].

Como da a entender el título del libro, Bianchini (como Galluzzi después de él) se interesa básicamente por el periodo que siguió a la ascensión al poder de Cosme I en 1537, pero comienza con varias páginas dedicadas a los antepasados de Cosme, incluido Lorenzo, admirado en todo el mundo «como el primer mecenas y protector de las letras y de todas las bellas artes». Aunque recoge los nombres de muchos de los escritores a los que ayudó Lorenzo, cuando llega a las artes alude simplemente de manera bastante vaga a las muchas villas, palacios e iglesias que construyó. Tan sólo distingue a un artista por su nombre: Miguel Angel.

En 1741, interesarse seriamente por cualquier artista florentino anterior a Miguel Angel podría haber parecido excéntrico, pero en la década de 1790, cuando Roscoe se dedicaba por completo a Lorenzo, la situación había cambiado drásticamente. Una breve mirada a las fuentes que, posiblemente, tenía a su disposición, ayudará a definir la naturaleza de su logro.

El cambio se podría haber apreciado con más intensidad en la misma Florencia. Como consecuencia de la actividad del gran duque Pietro Leopoldo, que se hizo cargo del gobierno en 1765, se reorganizaron de manera radical las galerías de los Uffizi [55]. Una de las muchas innovaciones fue el regreso a la colección ducal de varias pinturas de los siglos XIV y XV desperdigadas por todo el ducado. En su mayor parte se colocaron en el "Cuarto Gabinete", en donde, en 1764, Gibbon ya había tenido ocasión de ver, con considerable interés, «una sucesión de cuadros de los maestros más antiguos a partir del renacimiento de la pintura», incluidas dos obras de Fra Angelico. Entre los cuadros exhibidos figuraban la *Batalla de san Romano*, de Uccello, el retablo Linaiuoli de Fra Angelico,

dos cuadritos de Botticelli representando a Judith y el *San Agustín* de Filippo Lippi [56]. Pocos años después este gabinete se había ampliado mucho y los visitantes se encontraban con una gran selección de obras de artistas cristianos primitivos, medievales y renacentistas [57]. La galería contaba además con esculturas de Mino da Fiesole, Donatello y otros contemporáneos suyos.

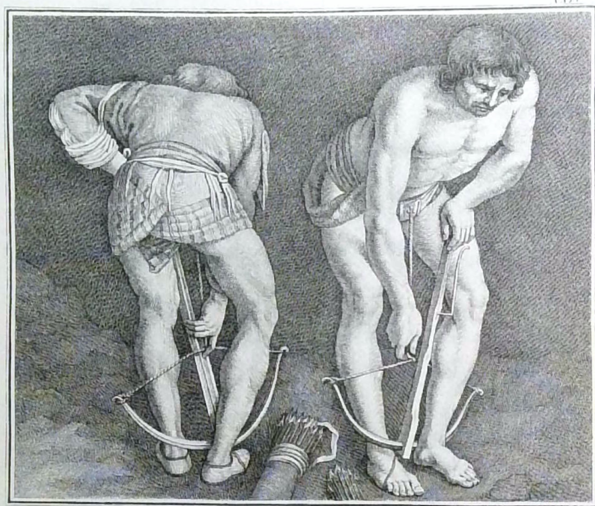
Roscoe no visitó Florencia, y su colaborador, William Clarke, no tenía la disposición o carecía de instrucciones para el examen de los cuadros, pero, en 1782, uno de los responsables de la ordenación, el gran anticuario (y, más tarde, historiador) Luigi Lanzi, publicó una descripción de los Uffizi que incluía información sobre el "cuarto gabinete" [58]. Si sus palabras llegaron a conocimiento de Roscoe, es posible que estimularan su imaginación:

> Si leemos con placer los comentarios de Plinio sobre los progresos de los griegos en la pintura, así como los nombres de los maestros que, en épocas sucesivas, la enriquecieron con nuevos descubrimientos, y si también leemos con placer en Vasari una historia parecida sobre los maestros de la pintura moderna, ¿no disfrutarán mucho más los amantes de las artes viendo —no en una historia escrita, sino en una verdadera galería— esas etapas que marcan el gradual progreso del arte; no descritas, sino dibujadas y pintadas; no cargadas con el peso de opiniones ajenas, sino reconocidas con los propios ojos? Y no me refiero en este momento a la información que un museo de esta índole puede proporcionar a un estudioso de documentos [*Diplomatica*] o a un historiador de la vida religiosa o secular en la Edad Media, o incluso a un erudito del idioma toscano, para quienes estas pinturas son tan importantes como las pinturas de Herculano o Roma para los estudiosos de la antigüedad.

Pero Lanzi no describió en realidad ninguna de las pinturas mencionadas, y Roscoe (quien, no mucho después, reuniría una colección de pintura italiana temprana destinada a ilustrar la historia del arte [59]) se vio forzado a apoyarse en descripciones ajenas y a cargar con el peso de las opiniones de otros, las de Vasari, sobre todo. Podía, sin embargo, acudir en busca de orientación a una fuente más próxima.

Desde 1779-80, cuando se instaló en Londres, el pintor suizo Johann Heinrich Füssli (Fuseli), fue cliente y amigo íntimo de Roscoe, y parece posible que, cuando en 1792 se ofreció a hacer para su mecenas "un dibujo del Asesinato, o cualquier otra Escena que usted elija" [60], tenía la esperanza de que se le encargara ilustrar el *Lorenzo*. Si tal era el caso, sin duda se sintió decepcionado [61], porque los grabados del libro de Roscoe se limitan a retratos, manuscritos, medallas y otros objetos que databan, al parecer, del periodo estudiado, aunque para la continuación, *La vida y el pontificado de León X*, Roscoe encargó no sólo nuevas "imágenes auténticas" (cuya autenticidad, sin embargo, inspiró en ocasiones dudas a Fuseli), sino además una colección bastante mediocre de viñetas históricas a John Thurston, un popular ilustrador de libros. Fuseli, no obstante, pudo serle de ayuda de otras maneras.

A Roscoe le preocupaba constantemente que el capítulo sobre el Progreso de las Artes fuese "aburrido e insuficiente" [62], y, antes de publicarlo, pidió a su protegido que lo leyera [63], algo que volvería a pedirle algunos años más tarde con su *León X*, insistiendo en que «quizá no coincidamos en todos los puntos; usted escribe como artista, yo, como historiador» [64]. Para este segundo volumen, que estudiaba un periodo posterior, Fuseli propuso muchas enmiendas y correcciones [65]. Como el pintor suizo, persona muy inteligente y capaz de expresarse bien, había vivido ocho años en Italia (durante los cuales hizo dos breves visitas a Florencia), la idea de pedirle consejo en relación con la aurora del arte



136. *L'Etruria Pittrice*, vol. I, 1791: grabado de un detalle del *Martirio de san Sebastián*, de Pollaiuolo.



137. Antonio y Piero del Pollaiuolo (atribuido a), *Martirio de san Sebastián* (Londres, Galería Nacional).

renacentista era bastante lógica y pudo haber tenido consecuencias importantes para el libro. Pero, en una época en que muchos artistas ingleses y eruditos de Europa continental estaban redescubriendo los méritos, así como el interés, de los pintores italianos que habían trabajado antes de la época dorada del Renacimiento clásico, Fuseli se mostraba totalmente insensible a su atractivo. Parece que hizo muy pocas alteraciones, si es que hizo alguna, al texto de Roscoe y, posiblemente, los consejos que pudo haber dado probablemente desalentaran, en lugar de estimular, los ocasionales chispazos de sensibilidad que encontramos en las páginas dedicadas al arte del siglo XV. Después de la publicación del libro, Fuseli escribió una reseña entusiasta [66] (que —no hace falta decirlo— no satisfizo plenamente al autor [67]), seleccionando como objeto de especial admiración algunas de las observaciones más negativas de Roscoe. Sobre el *Martirio de san Sebastián*, de Piero del Pollaiuolo (figura 137), que Vasari había elogiado con calor, Roscoe escribió que «el arte era todavía ajeno a todo lo grande y elevado; incluso el celebrado cuadro de Pollaiuolo presenta tan sólo un grupo de vulgares desgraciados medio desnudos que lanzan sus flechas contra otro miserable ser humano, quien, si cambiara de sitio con uno de sus asesinos, podría convertirse a su vez, sin ningún problema, en asesino» [68]. A esto Fuseli (cuya obra no se caracteriza precisamente por la contención) añadió una glosa personal: «Es culpa del artista que no se capte lo esencial. Si sólo se ven flechas con la punta ensangrentada, piedras que descalabran, cuchillos que desgarran, lo detestable es el artista, no el tema» [69].

Roscoe conocía, en líneas generales, el aspecto del cuadro de Pollaiuolo —y de algunas otras pinturas que decidió analizar— gracias a una serie de grandes grabados que, de manera muy conveniente, se publicaron en forma de libro precisamente cuando ter-

minaba su *Vida de Lorenzo* (figura 136). *L'Etruria Pittrice*[70] (que Fuseli —cosa bastante lógica— había encontrado decepcionante[71]) apareció en dos volúmenes en 1781 y 1795: cada uno contenía sesenta grabados, que abarcaban la pintura florentina desde el siglo XI hasta el XVIII; en realidad era la primera obra ilustrada de este tipo dedicada a una escuela nacional[72]. Marco Lastri, prolífico observador de la historia florentina y hombre de amplios intereses, eligió las pinturas y escribió los comentarios. También intervino (aunque no está claro cuál fue su cometido[73]) en la reorganización de los Uffizi, pero recurrió a fuentes muy diversas, inclusive colecciones privadas, para su antología. Parece que sólo a partir de los grabados de Lastri tuvo Roscoe la posibilidad de hacerse alguna idea —aparte de las que se podían obtener mediante las descripciones escritas— de las bellas artes para cuya evolución estaba convencido de que había sido imprescindible el mecenazgo de los Médicis. Por consiguiente, lo que distingue a Roscoe de los numerosos historiadores analizados en este capítulo, incluido Voltaire, para quienes la simple existencia de artistas famosos, más que la verdadera naturaleza de sus logros, constituía una medida de civilización, es su dependencia de *L'Etruria Pittrice* (lo que a veces le lleva a adoptar puntos de vista bastante excéntricos sobre la pintura florentina). Y aunque no sólo a la luz de la moderna erudición artística, sino también de acuerdo con los criterios de sus contemporáneos, el libro parezca tan defectuoso en la ejecución como arriesgado en su concepción, Roscoe superó a todos los historiadores precedentes al integrar la historia cultural en una narración convencional biográfica y política.

Roscoe se tomó muchas molestias para destacar que le interesaba tanto el Lorenzo estadista como el Lorenzo mecenas. Pero se había acercado a él por su función como mecenas (de las letras más que de las artes) y eso, lógicamente, tuvo repercusiones sobre su manera de tratarlo como estadista. Pese al entusiasmo con que se acogió el libro en toda Europa —comparándose profusamente a su autor con Robertson y Gibbon[74]—, hubo quienes consideraron inaceptable su planteamiento. El mecenazgo de Lorenzo era sin duda admirable, sobre ese punto existía acuerdo universal, pero había sido un simple añadido a otras actividades menos admirables y no (como Roscoe parecía creer) el móvil principal de su vida.

Fue tal la respuesta de Roscoe a su más formidable oponente, Simonde de Sismondi, que este último tardó en decidir si debía reír o enfadarse (terminó riendose) al intentar replicar a la emocionada defensa de Roscoe para eximir a Lorenzo de la acusación de que «il soutint par des exécutions sanglantes un pouvoir égoïste»[75]. Sismondi era un protestante suizo de origen italiano que se trasladó con frecuencia a Italia, Francia e Inglaterra, en ocasiones como refugiado político, porque era un liberal sin pelos en la lengua y de elevados principios. Su obra maestra, *Histoire des Républiques Italiennes du Moyen Âge*, que se publicó en dieciséis volúmenes entre 1807 y 1818, pero fue concebida casi exactamente en el momento de la publicación de la *Vida de Lorenzo de Médicis*[76], estaba pensada como aportación a la historia de la libertad en Europa y basada en parte en la premisa de que las continuas desgracias de Italia procedían de que los gobiernos locales comunales hubieran pasado precisamente a manos de tiranos como los Médicis. Resulta bastante irónico que Roscoe y Sismondi, cuyas opiniones políticas estaban tan próximas, tuvieran diferencias tan marcadas a la hora de interpretar el papel histórico de esta familia. Sismondi (un tanto a regañadientes) reconoció los servicios de Lorenzo a la literatura, por la que él se interesaba vivamente, y también —de manera muy general— a las artes, por las que no sentía la misma devoción: cuando se trasladó a Italia en 1805 con Madame de Staël y August-Wilhelm Schlegel, describió a este último como «el materialista de nuestro grupo. Es el que dedica casi toda su atención a objetos externos; le atraen en gran medida pin-

turas, esculturas y fragmentos de arquitectura antigua, y en ocasiones vuelve lleno de entusiasmo después de examinarlos»[77].

De todos modos Sismondi captó, quizá más que ningún otro historiador precedente, cómo el contacto con el arte y los artefactos, así como con las tierras de un país, pueden arrojar luz sobre su historia. En las ocasiones (bastante poco frecuentes) en que se aparta de la historia política o militar para resumir el estado general de la civilización italiana en algún momento dado, utiliza sus experiencias visuales directas con una inmediatez que supone un llamativo contraste con la información de segunda mano tan laboriosamente recogida por Roscoe. Merece la pena citar uno de esos pasajes por extenso, porque si bien siempre se ha pensado, incluso en su época, que se trataba de un historiador un tanto seco, "filosófico", Sismondi pone aquí de manifiesto —casi a pesar suyo— el cambio que se produjo en la manera de narrar la historia al alborear el siglo XIX, cambio que se analizará con mayor detalle en los capítulos siguientes.

De ese modo, los monumentos con los que Italia se adornó en el siglo XV no demuestran tan sólo que un refinado sentimiento de belleza guiaba el cincel, los pinceles o la escuadra de sus ilustres escultores, pintores o arquitectos; vistos en su conjunto, esos monumentos traen a nuestra presencia una nación llena de confianza en su fortaleza, de esperanza en su futuro, de satisfacción por sus pasados éxitos. Sus templos son infinitamente más sólidos y magníficos que los más famosos de Grecia; los palacios de sus ciudadanos sobrepasan por tamaño y por el colosal espesor de sus muros los de los emperadores romanos; la más sencilla de sus casas destila una sensación de fuerza, bienestar y comodidad. Cuando, en el día de hoy, se recorren esas ciudades de Italia, todas medio desiertas; todas privadas de su antigua opulencia; cuando se entra en esos templos que la multitud es incapaz de llenar incluso para la más solemne de las ceremonias; cuando se visitan esos palacios en los que sus propietarios ocupan apenas una décima parte de las estancias; cuando se ven los cristales rotos de esas ventanas construidas con tanta elegancia, la hierba que crece al pie de los muros, el silencio de esas enormes moradas, la pobreza de los habitantes que se vislumbran saliendo de ellas, el paso lento, el aire ausente de todos los que caminan por las calles, y los mendigos que, por sí solos, parecen constituir la mitad de la población; en esos momentos se siente que ciudades como ésas las construyó un pueblo distinto del que vemos hoy en ellas; se siente que eran producto de la vida, pero que las ha heredado la muerte; que pertenecían a la opulencia y que tras ella ha llegado la indigencia; que eran obra de un gran pueblo, y que a ese gran pueblo no se lo encuentra ya en ningún lugar.

El capricho de un rey puede crear a veces una capital magnífica, incluso cuando la nación que gobierna es todavía menesterosa o sólo está civilizada a medias y no siente el menor deseo de prescindir de lo más necesario para rodearse de una pompa que no proporciona satisfacción alguna. A quien se ve en los palacios de París, Berlín y Petersburgo es a Luis XIV, no a Francia, a Federico, no a Prusia, a Pedro o Catalina, no a Rusia; y, efectivamente, las provincias distantes vivían aún más miserablemente, a causa de la suntuosidad de las capitales, cuando se estaban construyendo esos palacios. Pero la riqueza y la elegancia de la arquitectura italiana son espontáneas; se encuentra la misma calidad en los pueblos que en las ciudades; en todas partes el nivel supera a la situación de los actuales propietarios, en todas partes los edificios son más grandes y más cómodos que aquellos en los que vive la misma clase social en países que hoy se consideran muy prósperos. Si municipios pequeños, poco conocidos, como Uzzano, Buggiano o Montecatini, situados en las laderas de las colinas de Val-de-Nievole, se transportaran enteros al centro de las ciudades más antiguas de Francia, como Troyes o Sens o Bourges, formarían sus distritos mejor construidos; sus templos podrían ser un adorno para las ciudades más grandes. Incluso si alguien se aventura por los valles de los Apeninos, lejos de cualquier carretera importante o centro comercial o nudo de comunicaciones, todavía encuentra pueblos en los que no se ha construido ninguna casa nueva desde el siglo XV,

donde no se ha reparado ninguna casa antigua —pueblos como Pontito, La Schiappa o Vellano—, pero que están formados, de todos modos, únicamente por casas hechas de piedra y cemento, con una altura de varios pisos, y elegantes proporciones arquitectónicas.

Sucede así que casi toda Italia —su agricultura, sus carreteras, la forma que ha dado a la tierra la mano del hombre, la arquitectura de sus ciudades y de sus pueblos— conserva el testimonio de su antigua riqueza, de una prosperidad de la que disfrutaban todas las clases, de una vitalidad espiritual, de una actividad llena de celo, que había sido la consecuencia, y volvió a ser la causa, del bienestar general. Esta opulencia, pese a todos los trastornos que hemos descrito, aún existía a finales del siglo XV. Sólo resta señalar la sucesión de calamidades que provocaron su destrucción y las cadenas que aplastaron el espíritu nacional, de manera que, incluso después del fin de las guerras e incluso de la desaparición de todas las plagas que se fueron sucediendo por espacio de medio siglo, la vuelta a la tranquilidad, el disfrute de una paz duradera envidiada por las demás naciones de Europa, sólo devolvió a Italia una sombra de su antigua felicidad [78].

En estas páginas, Sismondi va mucho más allá de la vena de intensa nostalgia común a los historiadores desde que Petrarca meditara sobre las ruinas de Roma, y utiliza fuentes visuales específicas para evocar las realidades económicas y constitucionales de una sociedad ya desaparecida. Muy raras veces o quizá nunca habían desempeñado antes los monumentos un papel tan discreto y al mismo tiempo tan revelador en la evocación del pasado.

# 8
# *Las artes como índice de la sociedad*

## I

Durante los últimos años del siglo XVIII y la primera parte del XIX, historiadores, teóricos y filósofos de diferentes convicciones y en distintos países plantearon con frecuencia la posibilidad de que la evolución de las artes visuales, al igual que la de la música y la literatura, estuviese ligada de manera mucho más estrecha de lo que en general se creía a las circunstancias políticas y sociales de la sociedad de su tiempo y de otras anteriores. De hecho esos vínculos, según se decía, eran tan orgánicos que, para el decenio de 1840, resultaba casi convencional afirmar que las artes de un país podían proporcionar una impresión más fiable de su verdadero carácter que otros criterios más habituales, como los éxitos o fracasos militares y económicos, utilizados hasta entonces por los historiadores. Aunque es muy difícil seguir con exactitud los procesos mentales que llevaron a ese convencimiento, no hay duda de que incluso en la antigüedad algunos observadores comprendieron que las artes pueden proporcionar valiosa información, no sólo, como señaló Heródoto, sobre acontecimientos concretos que, según se suponía, habían tenido lugar en tiempos pasados, sino también sobre cuestiones de largo alcance relacionadas con creencias y usos sociales. Así uno de los oradores en *Las leyes* de Platón señalaba que en Egipto no se permitía a ningún pintor o artista innovar o dejar de lado las formas tradicionales para inventar otras nuevas: «Hasta el día de hoy no se permite alteración alguna en esas artes o en la música. Y descubriréis que sus obras de arte están pintadas de la misma manera o moldeadas de la misma forma que hace diez mil años; esto es literalmente cierto sin exageración alguna; sus pinturas y esculturas antiguas no son ni un ápice mejores ni peores que las actuales, porque están hechas exactamente con la misma pericia». De esta uniformidad en estilo y calidad cabía deducir que, miles de años antes, los egipcios comprendieron ya que debían educar a sus jóvenes de acuerdo con unas invariables normas de virtud [1]. Y un razonamiento parecido hizo que durante el Renacimiento y el reinado de Luis XIV la mayoría de las personas educadas vieran la aparente irregularidad e incoherencia de la arquitectura gótica como una imagen válida y reveladora de la “barbarie y la ignorancia” generalizadas de la Edad Media [2]. En el decenio de 1720, Giambattista Vico, con una imaginación y una capacidad para profundizar completamente nuevas, empezó a estudiar las cuestiones planteadas por interconexiones de esta índole. Vico (cuyas ideas no despertarían interés hasta mucho más tarde) no se interesaba, sin embargo, por las artes visuales, por lo que su intervención a la hora de establecer su nueva importancia como criterio para medir estadios cambiantes de civilización, es sólo indirecta.

De ordinario, en la mayoría de los debates sobre estas cuestiones sólo se aludía de manera general a “las artes y las ciencias”, pero hacia mediados del siglo XVIII algunos anti-

cuarios empezaron a plantear analogías provisionales, pero llamativas, entre la calidad de la pintura, escultura y arquitectura de alguna nación o época particulares y aspectos más amplios de la vida en esa nación o época. Así George Turnbull escribió en su *Treatise on Ancient Painting* de 1740 que «el Carácter general o nacional de un Pueblo puede colegirse del Estado de las Artes; y, a la recíproca, el Estado de las Artes en cualquier Pueblo puede adivinarse por el Temperamento y el Humor que prevalecen en ese pueblo, tal como se pone de manifiesto por medio de otros Síntomas en su Gobierno, Leyes, Lengua, Usos, etc.» [3]. Y ya hemos visto que en los dos decenios siguientes Caylus utilizó en ocasiones ejemplos concretos (en lugar de posibilidades sugerentes pero inexploradas) a fin de ilustrar ideas de índole similar. Prácticamente al mismo tiempo, Voltaire, incomparablemente más influyente, ponía los fundamentos de un nuevo tipo de historia que enfocase el pasado del ser humano desde la atalaya privilegiada de su cultura. Para Voltaire, sin embargo, como para la mayoría de los pensadores preocupados por elevar esa historia "filosófica" muy por encima del nivel del mero "conocimiento de las cosas antiguas", lo que importaba era más la existencia de grandes escritores y artistas que la naturaleza de sus logros. En última instancia, el estímulo más importante (aunque indirecto) para el desarrollo de un enfoque de la historia basado en la interpretación del arte vino de una fuente inesperada: Winckelmann.

En su *Historia del arte de la antigüedad*, publicada en 1764, Winckelmann no se interesaba mucho por las distintas teorías hasta entonces propuestas para explicar la decadencia del arte: apenas hace referencia, por ejemplo, a la intervención de los cristianos, y sólo menciona el vandalismo de los invasores muy al final de su libro. Le preocupaba más, en cualquier caso, un problema que había despertado mucho menos interés: las circunstancias que contribuyeron al florecimiento del arte griego, como, por ejemplo, el clima, cálido pero no extremo, que tuvo efectos beneficiosos sobre la belleza física y la vitalidad psicológica. A la larga, de todos modos, se vio obligado a enfrentarse con la cuestión de cuándo y por qué declinó el arte y, al hacerlo, dio importancia central a un factor político, el de la libertad. El arte florecía si era libre, decaía bajo la opresión.

La idea no era nueva en absoluto y, a comienzos del siglo XVIII, Lord Shaftesbury, cuyas obras Winckelmann había estudiado a fondo, la analizó con cierta extensión. Shaftesbury escribió que

> el destino adverso de Roma consistió en no disponer apenas de edad intermedia ni respiro temporal alguno, entre el florecimiento de las artes y la pérdida de la libertad. Tan pronto como esa nación empezó a limar la aspereza y barbarie de sus costumbres y a aprender de Grecia cómo formar a sus héroes, a sus oradores y a sus poetas, perdió, merecidamente, debido a sus injustos atentados contra la libertad del mundo, la suya. Junto con la libertad perdió no sólo la fuerza de su elocuencia, sino incluso su estilo e idioma mismos. Los poetas que surgieron después eran simples plantas antinaturales y forzadas [4].

Reconociendo que, de manera insensible, «había caído en... profundas reflexiones sobre los periodos de gobierno y el florecimiento de la Libertad y de las Letras y su decadencia», Shaftesbury proseguía diciendo que

> la barbarie y el estilo gótico entraron en las artes antes de que los salvajes dejaran su marca en el Imperio. Todas las ventajas que una serie fortuita y casi milagrosa de buenos gobernantes podía proporcionar a sus privilegiadas artes y ciencias sólo sirvieron para preservar los restos casi extintos, que sobrevivieron difícilmente al perderse la libertad. Después no fue posible mostrar estatua, ni medalla, ni ejemplo aceptable alguno de arquitectura [5].

La conclusión optimista de Shaftesbury según la cual, puesto que «ahora vivimos en una época en que la Libertad se halla una vez más en ascendente», las artes florecerían inevitablemente en Inglaterra con la vuelta de la paz, se hizo muy popular entre los poetas que gustaban de destacar el contraste entre la tiranía artificial de los jardines de Versalles y la libertad de la jardinería paisajística inglesa (al mismo tiempo que olvidaban convenientemente el formalismo de los jardines holandeses). Pero Winckelmann fue el primer historiador que hizo uso teórico serio de unas impresiones tan generales, ya que sólo él fue capaz de clasificar las evidentes diferencias estilísticas entre las diversas artes del mundo antiguo, al mismo tiempo que construía un marco cronológico lo bastante convincente como para abarcar las etapas de su desarrollo y decadencia. Su éxito tuvo como base un estudio crítico de todas las fuentes documentales antiguas, así como las lecciones extraídas del desarrollo de las artes «en épocas más cercanas a nuestros propios tiempos», en las que el estilo había sido «duro y seco» antes de la perfección alcanzada por Rafael y Miguel Angel, perfección a la que siguió primero un periodo de mal gusto y luego el "eclecticismo" de los Carracci y sus seguidores [6]; y, sobre todo, su conocimiento, extraordinariamente detallado y perspicaz, de los mismos objetos antiguos que aún se conservaban.

Por todo ello, pese a sus errores (muchos de los cuales no tardaron en señalarse), Winckelmann tiene más peso que sus predecesores incluso cuando recurre al mismo tipo de generalizaciones (de ordinario basadas en argumentos circulares) sobre el arte extravagante y monstruoso de los egipcios, por ejemplo, que refleja su feroz temperamento (resultado del clima en el que vivían) [7]; o sobre los sangrientos conflictos representados en las urnas de los etruscos (en contraste con las agradables escenas de las de los romanos), que demuestran su carácter melancólico [8]; o sobre las similitudes entre la dureza del primer arte griego, «que dota a sus figuras de cierta grandeza y majestad» y las rigurosas leyes de la época, «que castigaban con la muerte la más leve infracción» [9].

Sin embargo, en el análisis profundo que Winckelmann hace de las relaciones entre arte e historia entran en juego investigaciones mucho más sutiles, complicadas (y vulnerables) que esas analogías simplistas, como puede apreciarse por sus frecuentes referencias a la necesaria conexión entre libertad política y calidad artística, de manera especialmente notable en la sección de su libro que se ocupa de la «historia del arte de los griegos desde sus orígenes hasta Alejandro Magno». «Empezaremos», escribe [10], «considerando las circunstancias externas de Grecia»,

> porque tuvieron una influencia muy grande en la historia de su arte; porque si las ciencias, e incluso la sabiduría misma, se ven afectadas por los tiempos y los acontecimientos, la dependencia del arte todavía es mayor, puesto que la mantiene más el exceso que la necesidad y la sostiene la ambición. La razón exige por tanto que yo indique en la presente Historia las circunstancias cambiantes vividas por los griegos, si bien lo haré brevemente y sólo cuando sea necesario para mi propósito. De ello se desprenderá que el arte, para su progreso y perfección, está sobre todo en deuda con la libertad.

Y, sin embargo, como señalaron muy pronto sus críticos, Winckelmann no era en absoluto capaz de mantener esa opinión de manera coherente [11]. Fue obviamente el oportunismo político lo que le llevó a afirmar que «bajo el gobierno clerical de la Roma [contemporánea], el pueblo todavía parece disfrutar de la misma libertad que con la república, de manera que sería posible formar un ejército de valerosos soldados, tan dispuestos como sus antepasados a enfrentarse a la muerte con desdén» [12]; pero fue incapaz, pese a ello, de hablar bien de los artistas italianos contemporáneos suyos. Mucho más ambigua (por más

sincera) era su actitud hacia el gobierno de Alejandro Magno. Plinio y otros escritores antiguos, que no necesitaban afirmar la existencia de un vínculo entre la libertad y las artes, consideraron aquel periodo como algo muy parecido a una edad de oro para la pintura y la escultura [13]. Lo mismo hizo Winckelmann, aunque no pudo negar que Filipo de Macedonia, y después su hijo Alejandro, hubieran acabado con la libertad de las ciudades griegas. Tuvo por tanto que aceptar la opinión de Plutarco según la cual las artes habían florecido debido al generoso mecenazgo y al buen gusto del mismo Alejandro, a lo que había que añadir los beneficios de la paz, quizá en un estado un tanto degradado, y la ausencia de disputas internas [14]. También en otras muchas ocasiones Winckelmann se encontró admirando con entusiasmo esculturas que habían sido cinceladas bajo gobiernos autocráticos o el dominio extranjero. Y, sin embargo, de cuando en cuando volvía a una aplicación mucho más rígida, por no decir pedante, de su teoría, según la cual el arte supremo sólo podía florecer en condiciones de libertad. El ejemplo más notable se encuentra en su análisis del *Torso del Belvedere* en el museo Pio-Clementino (figura 138) [15].

La forma de las letras en la inscripción demostraba sin la menor duda que tenía que tratarse de una obra tardía, fechada después de la muerte de Alejandro; su calidad, sin embargo, era extraordinaria: «Quienes sean capaces de penetrar los secretos de las artes reconocerán en esta estatua, pese a su mutilación, sin cabeza ni manos ni piernas, un claro reflejo de la belleza de los tiempos antiguos. En este Hércules el artista ha labrado la idea más sublime de un cuerpo que ha sido elevado por encima de la naturaleza, y de un hombre en la plenitud de la edad, encumbrado hasta ese quedar libre de necesidades que es característico de los dioses». Y Winckelmann concluye su extática descripción con las palabras: «Se podría decir que este Hércules está más próximo incluso que el Apolo [del Belvedere] a la época del "estilo sublime del arte"», es decir, del estilo que Winckelmann había unido al periodo de Fidias y Policleto, cuando «la edad de la filosofía y la libertad empezaba a desarrollarse en Grecia».

Fechar tan destacada obra maestra en un periodo que no conoció ni libertad política (considerada esencial por Winckelmann para la creación del arte excelso) ni el generoso mecenazgo y la paz interior proporcionados por Alejandro (que estaba dispuesto a aceptar a regañadientes como sustituto de la libertad) habría dañado gravemente los fundamentos teóricos de toda su obra. Sin embargo, los datos aportados por la inscripción eran incontrovertibles. Winckelmann tuvo que proponer, por lo tanto, que Apolonio, hijo de Néstor, sólo podría haber cincelado el "Hércules pacífico y deificado", conocido como *Torso del Belvedere*, durante la breve restauración de la libertad griega que siguió a la victoria, en el 194 a. C. (en realidad el 197), del cónsul romano Tito Quinto Flaminio sobre Filipo V de Macedonia; porque en el espacio de medio siglo la ocupación romana de Grecia acabó definitivamente con la libertad de sus ciudadanos y artistas. Winckelmann se encontró con un dilema parecido cuando tuvo que estudiar la colosal cabeza de Antínoo, por entonces en la villa Mondragone en Frascati y ahora en el museo del Louvre (figura 139) [16]. Era tan grande su admiración que hacia el final de su vida estaba dispuesto a describirla como «el monumento artístico más hermoso que se ha conservado aparte del *Apolo del Belvedere* y el *Laocoonte*». En este caso la fecha aproximada no estaba en duda, porque del deificado favorito de Adriano tan sólo se hicieron retratos durante los últimos años de gobierno de aquel emperador, entre el 130 y el 140 de nuestra era. A fin de justificar la "sublime belleza" del busto —y la excelencia de otras obras griegas, producidas, de manera igualmente sorprendente, cuando la nación no era ya más que una provincia del Imperio Romano— Winckelmann se sintió obligado a distorsionar determinados pasajes de la única biografía de Adriano conservada (la *Historia Augusta*) para dar a entender

que el emperador no sólo había protegido las artes en Grecia con generosidad, sino que, además, «planeó devolver a los griegos su antigua libertad y empezó por declarar que Grecia era libre» [17].

Los graves errores cronológicos y de otro tipo que los críticos no tardaron en señalar en la obra de Winckelmann imposibilitaron que los historiadores serios aceptaran su simple ecuación entre libertad y capacidad creativa, si bien volvería a utilizarse repetidamente durante el decenio de 1790 para justificar el traslado a un París "libre" (y, por lo tanto, creativo) de las obras de arte requisadas en muchos lugares de la Europa "despótica" (y, por consiguiente, estéril) [18]. Pero las ideas de Winckelmann explicaban al menos, de manera mucho más imaginativa que las rígidas teorías sobre una decadencia inexorable, algunas de las variaciones estilísticas que de hecho se detectaban en la arquitectura y escultura antiguas. Era sin duda necesario dar alguna explicación, porque ningún historiador hubiera estado dispuesto a afirmar que el desarrollo y la decadencia de las artes se habían producido en un vacío espiritual, exclusivamente de acuerdo con leyes internas que sólo tenían importancia para expertos y estudiosos de estética. Es cierto que Winckelmann no había extraído de sus ideas la conclusión final de que el arte excelso sólo podía prosperar en una situación de libertad: no fue tan lejos como para afirmar directamente que la existencia misma de ese arte constituyera por sí sola prueba de que al mismo tiempo también había florecido la libertad. De todos modos, ésa es la conclusión que hay que extraer de sus observaciones sobre el *Torso del Belvedere* y el busto de Antínoo, observaciones que, junto con otras muchas similares, también basadas en una sensibilidad extraordinaria y una precisión en las respuestas que se combinaba con una disciplina intelectual sin precedentes, pero que no excluía el elemento imaginativo, abrió un nuevo camino a la investigación histórica. A partir de entonces se hizo cada vez más tentador examinar a fondo la naturaleza de las artes de sociedades anteriores, no necesariamente en busca de indicios del grado de libertad que habían disfrutado estas últimas en un momento determinado, sino para encontrar pruebas de los cambios económicos, sociales, políticos, morales, filosóficos o raciales a los que se habían visto sometidas.

La lectura de las obras de Winckelmann (a quien admiraba mucho) tuvo sin duda que ver con esta notable pregunta que el historiador escocés de Grecia, John Gillies, planteó a sus lectores:

> Si nos estuviese permitido hacer la melancólica suposición de que todos los monumentos de la literatura griega hubieran perecido en la ruina general de su nación y de su libertad, y que la posteridad no pudiese recoger otra información sobre pueblo tan celebrado que la que se desprende del Apolo de Belvidere [*sic*], los grupos de Laocoonte y Níobe, y otras estatuas, gemas o medallas dispersas ahora por Italia y Europa, ¿qué opinión se formaría la humanidad del genio y carácter de los griegos? ¿Coincidiría con la impresión producida por sus poetas, oradores e historiadores? ¿Qué impresión resultaría más favorable? Y, ¿cuál sería la diferencia más llamativa entre ellas? La respuesta a estas cuestiones arrojaría mucha luz sobre el tema que nos ocupa [19].

Después de analizar el vigor y la emotividad de los griegos tal como quedan recogidos por sus escritores y de describir (con palabras que son un eco de las de Winckelmann pero que ignoran por completo sus distinciones cronológicas) las tres grandes estatuas elegidas como ejemplos del arte griego más sublime, Gillies sugería que «si dedujéramos únicamente de ellas el carácter de la nación, parecería a primera vista que los contemporáneos de Pericles formaban un pueblo muy superior, en cuanto a fortaleza, autodominio y conocimientos en todas las ramas de la filosofía práctica, a los atenienses descritos por poetas



138. *Torso del Belvedere*, mármol (Museo Vaticano).

e historiadores». Gillies, sin embargo, había hecho buen uso de los muchos años pasados en Alemania, porque a continuación admitía que «la tarea de la historia es describir a los hombres tal como son; de la poesía y la pintura, representarlos de la manera en que puedan proporcionar el máximo de placer e instrucción al lector o al espectador», y aceptaba el «admirable tratamiento del tema por parte del gran genio que había sido Lessing» al reconocer que «esas artes imitativas tienen la misma meta, pero difieren ampliamente en el modo, el objeto y la amplitud de su imitación».

Gillies resulta excepcional entre los historiadores de su tiempo por plantear la cuestión de manera tan directa y, entre los historiadores de épocas posteriores, por responderla con un sentido común tan tajante. Demasiado tajante, de hecho, porque no piensa que merezca la pena seguirse preguntando por qué, cuándo, dónde y cómo unos determinados tipos de poesía y pintura pueden proporcionar más «placer e instrucción al lector o al espectador» que otros. Pero a Gillies le interesaba fundamentalmente la historia política (que tuviera un claro mensaje político) y las breves páginas que dedica al arte griego no son más que un interludio en el curso de su narración. Un intento mucho más sistemático de recurrir a las artes visuales a fin de iluminar la naturaleza del modo de vida de una nación se encuentra en la obra, casi contemporánea, de Johann Gottfried Herder, aunque en su caso (como en tantos otros) resulta muchas veces difícil determinar hasta qué punto son las artes mismas, y no una idea preconcebida, lo que ha inspirado el interés inicial.

Herder, además de gran admirador de Winckelmann, fue también uno de los primeros que entendió su pensamiento, en lugar de limitarse a reaccionar ante sus elocuentes entusiasmos. Herder escribió por añadidura con especial penetración (aunque con un carácter fundamentalmente teórico) sobre el arte griego (o lo que él creía que era el arte griego) y aceptó plenamente las opiniones de Winckelmann sobre su calidad suprema. No podía, sin embargo, aprobar los antecedentes intelectuales del pensamiento de Winckelmann, que tanto debía a las ideas de la Ilustración. Porque Herder aborrecía la idea misma de unas normas universales, tanto si se habían impuesto por la fuerza como por conveniencia, y tanto si se aplicaban a la filosofía como a las costumbres o las artes. Para él la filosofía, las costumbres y las artes debían juzgarse sólo de acuerdo con las normas de las sociedades concretas a las que pertenecían y con las que guardaban una relación que era orgánica y que no podían modificar ni la tiranía del poder ni los caprichos de la moda [20]. Así en *Todavía otra filosofía de la historia*, obra juvenil, chispeante y combativa, publicada anónimamente en 1774, Herder acusó a Winckelmann (fallecido seis años antes) de haber falseado por completo la naturaleza del arte egipcio al estudiarlo desde un punto de vista griego. «Mi querido griego», escribió sarcásticamente [21],

aquellas estatuas [egipcias] no se proponían (como puede verse en todos sus detalles) servir a los artistas, de acuerdo con los ideales de usted, de modelos llenos de encanto, de acción, de movimiento, cosas todas que los egipcios no conocían o que eran diametralmente opuestas a lo que trataban de conseguir. Tenían que ser momias [*Mumien sollten sie seyn!*], recuerdo de padres muertos o de antepasados, totalmente precisas en rasgos y tamaño, y hechas de conformidad con cientos de reglas inflexibles... Como es lógico, en una postura funeraria en la que manos y pies están llenos de calma y muerte, las figuras carecían de encanto, acción y movimiento. Momias eternas de mármol: eso es lo que tenían que ser, y eso es lo que eran, todo lo perfectas que la técnica del arte permite, y de acuerdo con el ideal propuesto. A eso quedan reducidos los admirables sueños críticos de usted.




139. *Cabeza de Antínoo*, mármol (París, Louvre).

En carta privada escrita algunos años antes, Herder había explicado a Hamann que, si bien no se sentía aún en condiciones de abrirse paso a través de los volúmenes del *Recueil* de Caylus, que llevaba varias semanas sobre su mesa, se daba cuenta de que sus viajes habían permitido al erudito francés tener una visión del Oriente de primera mano, experiencia que faltaba por completo en Winckelmann, cuya obsesiva concentración en Grecia y falta de interés por Egipto en su relato de los orígenes del arte dejó a Herder con "un vacío en el corazón" [22].

Aunque el espíritu de esas palabras encontraría sin duda mucho apoyo entre los egiptólogos, comprensiblemente decididos a destacar el valor intrínseco de su campo de estudio y comprensiblemente hartos de la condescendencia de Winckelmann, sería interesante saber exactamente cuántos artefactos egipcios —o incluso cuántos grabados que los reprodujeran (en Caylus o en otro lugar)— había visto Herder antes de que se decidiera a definir, de manera tan selectiva, las características particulares del arte egipcio. Pero quizá se trate de una pregunta improcedente. Para él el arte egipcio tenía que corresponderse con lo que él sabía de la civilización egipcia a través de las fuentes escritas, pero es inevitable lamentar que no viviera para tener noticia de las excavaciones del siglo XIX que llevaron al hallazgo de innumerables figuritas en madera de campesinos, artesanos y remeros industriosos que podrían haber confirmado sus impresiones de una civilización cuidadosamente ordenada, en la que el desarrollo de la agricultura, de la propiedad privada, de leyes bien aplicadas y de técnicas industriales transmitidas de generación en generación, derivaban todas ellas de circunstancias geográficas inalterables. Desde la posición ventajosa de la época actual, reconocía Herder, esa civilización (que, ciertamente, sólo se podía transmitir por medio de religión, miedo, autoridad y despotismo, porque tales son los medios que se necesitan para guiar a los jóvenes) puede parecer dura: pero no era una civilización adecuada para nuestra época, y es absurdo juzgarla como tal, de la misma manera que es absurdo juzgar el arte egipcio como si se tratara de un intento fracasado o pervertido de hacer arte griego.

Cuando, unos diez años después, Herder escribió su *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad*, obra mucho más apreciada, volvió de nuevo al tema del arte egipcio y señaló (de manera muy acertada antes de los descubrimientos de Champollion) que «la información más auténtica de que disponemos en lo relativo a Egipto deriva de sus antigüedades: de las vastas pirámides, obeliscos y catacumbas, de las ruinas de canales, ciudades, columnas y templos que, con sus jeroglíficos, causan todavía el asombro de los viajeros, como también maravillaron al mundo antiguo» [23]. No asombraban, sin embargo, a Herder, cuyas ideas sobre los egipcios seguían siendo fundamentalmente las mismas, aunque ahora le resultaran hasta cierto punto incómodas. Todavía estaba dispuesto a demostrar que el pueblo egipcio había sido sobrio, trabajador y que tenía sentido práctico, por lo que, en consecuencia, quitaba importancia a todas las extrañas indicaciones de los cultos que habían desconcertado, y con frecuencia consternado, a los anticuarios que le precedieran. El hecho de que los egipcios «no sólo hubieran delineado y tallado estatuas de animales, sino que los enterrasen considerándolos sagrados» se menciona, pero nunca se analiza; y en un pasaje característico, Herder escribe que «también sus catacumbas, *dejando a un lado las ideas religiosas que los egipcios relacionaban con ellas* [la cursiva es mía], contribuyeron indiscutiblemente a la salubridad del aire y evitaron enfermedades que son plagas comunes de los climas cálidos y húmedos». Por otra parte, en todas las regiones del mundo se habían erigido pirámides sobre tumbas, «no tanto como emblemas de la inmortalidad del alma sino para perpetuar el recuerdo después de la muerte», y su desmesurado tamaño obedecía al hecho de que los egipcios disponían de piedra suficiente

para esos monumentos, así como de la mano de obra para construirlos. Los jeroglíficos, es cierto, eran «el primer tosco ensayo infantil de la mente humana», y su larga supervivencia ponía de manifiesto notable pobreza de ideas y estancamiento mental; pero incluso los jeroglíficos habían hecho su aportación a las necesidades fundamentales de los egipcios, porque «¿no es sorprendente que una nación tan deficiente en escritura, aunque no desprovista de capacidad, haya llegado a la eminencia en las artes mecánicas?»

El ejemplo más notable, con diferencia, de la buena disposición de Herder a hacer uso de las pruebas aportadas por las artes visuales a fin de caracterizar una sociedad anterior, se da en su análisis de la Roma antigua, aquel odioso imperio que «destruyó Cartago, Corinto, Jerusalén y muchas otras ciudades florecientes de Grecia y Asia, y que provocó además, en todo el sur de Europa que quedaba al alcance de su espada, el melancólico final de toda la civilización» [24]. Después de largas y elocuentes descripciones del uso tiránico del poder por los romanos para acabar con todos los obstáculos que se oponían a su avance, Herder pasa a ocuparse de sus artes,

en las que se revelaron, para el mundo de entonces y para la posteridad, como soberanos de la Tierra, a merced de los cuales se hallaban los materiales de cada país y la mano de obra de todas las naciones conquistadas. Desde el principio les inspiró el deseo de proclamar el esplendor de sus victorias mediante monumentos que alcanzaran fama, y la majestad de su ciudad mediante estructuras magníficas y duraderas; de manera que desde muy pronto no tuvieron otro pensamiento que la eternidad de su orgullosa existencia. Los templos que erigieron Rómulo y Numa, y los lugares que señalaran para las asambleas públicas, ya tenían la victoria como perspectiva, así como un poderoso gobierno popular; hasta que, poco después, Anco Marcio y Tarquino pusieron los firmes cimientos de la arquitectura que, a la larga, se elevó casi hasta la inmensidad. El rey etrusco construyó las murallas de Roma de piedra labrada. Para abastecer de agua a sus súbditos, y mantener limpia la ciudad, levantó esos vastos depósitos cuyas ruinas se cuentan, incluso ahora, entre las maravillas del mundo; porque la Roma moderna es incapaz incluso de limpiarlos y mantenerlos en buen estado. Del mismo estilo eran sus galerías, sus templos, sus tribunales de justicia y aquel inmenso circo que, erigido simplemente para la diversión del pueblo, despierta nuestra veneración, incluso ahora, cuando contemplamos sus ruinas. Los reyes siguieron por esa senda, en particular el altivo Tarquino; después lo hicieron cónsules y ediles; luego los conquistadores del Mundo y los dictadores; pero la siguió sobre todo Julio César, y a continuación los emperadores. Así, de manera gradual, se levantaron esas puertas y torres, teatros y anfiteatros, circos y estadios, arcos de triunfo y columnas conmemorativas, espléndidos monumentos y mausoleos, calzadas y acueductos, palacios y baños, que conservan las huellas eternas de aquellos señores del Mundo, tanto en las provincias como en Roma y en Italia. Contemplar muchos de esos monumentos, incluso reducidos a ruinas, casi fatiga la vista; y la mente se tambalea ante la amplitud de tan vasta idea, a partir de la cual el artista creó esos grandes proyectos de solidez y magnificencia. Pero aún nos sentimos más pequeños cuando reflexionamos sobre la finalidad de esas estructuras, la clase de vida que transcurría en ellas y entre ellas, el pueblo al que estaban dedicadas para que las utilizase, y las personas, con frecuencia personas particulares, que las erigieron. Al llegar a ese punto, la mente comprende que el Mundo sólo ha dado cobijo a una Roma; y a un genio único que prevaleció desde el anfiteatro de madera de Curio al Coliseo de Vespasiano; desde el templo de Júpiter Estator al panteón de Agripa o al templo de la Paz; desde la primera puerta triunfal para un vencedor que regresa hasta los arcos de triunfo y las columnas conmemorativas de Augusto, Tito, Trajano, Severo y en todos y cada uno de los monumentos de la vida pública y privada. Ese genio no era el espíritu de la libertad general ni de la benevolencia comprensiva, porque, cuando reflexionamos sobre el enorme esfuerzo de los trabajadores, que, como los esclavos hechos en las guerras, estaban con frecuencia obligados a sacar de la tierra aquellas montañas de piedra y mármol en países leja-



140. G. B. Piranesi, *Vedute di Roma*: Campo Vaccino.

nos; cuando consideramos las sumas gastadas en esos monstruos de arte, sumas exprimidas de la sangre y el sudor de provincias saqueadas y oprimidas; cuando pensamos en el gusto bárbaramente orgulloso y salvaje al que rendían culto la mayoría de esos edificios con sus sangrientos combates de gladiadores, sus luchas inhumanas con bestias salvajes, sus bárbaros desfiles triunfales, etc., por no mencionar el lujo de sus baños y de sus palacios; nos vemos obligados a pensar que Roma fue fundada por algún demonio hostil a la humanidad, para exhibir ante todos los seres humanos los rasgos de su sobrenatural soberanía demoníaca [25].

Esta diatriba llama la atención, pero, de hecho, cuando Herder la escribió, no se había fatigado la vista con el espectáculo de las ruinas de Roma, porque aún no había estado allí: su breve y desagradable visita sólo tuvo lugar después de que hubiese publicado esta sección de su *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad* [26], aunque es seguro que se apoyó para sus impresiones de la ciudad en los grabados de Piranesi (figura 140) (quien, sin embargo, se hubiera horrorizado de que se los interpretara de aquel modo), así como en algunos de los relatos hallados en los innumerables libros de viaje y guías existentes (ninguno de los cuales, sin embargo, había descrito la Ciudad Eterna desde aquella perspectiva).

De manera similar, cuando Herder se ocupó del arte de la Edad Media a fin de hacer

hincapié en la función básica de las ciudades en la vida económica y cultural de aquellos tiempos, aludió nuevamente, de pasada, a edificios que nunca había visto:

La arquitectura gótica no habría llegado nunca a florecer si las repúblicas y acaudaladas ciudades comerciales no hubieran rivalizado con tanta pasión en ayuntamientos y catedrales como en otro tiempo las ciudades griegas en templos y estatuas. En cada caso podemos discernir cuáles fueron los modelos que los inspiraron, y el país hacia el que fluía la corriente de su comercio: los edificios más antiguos de Venecia y Pisa presentan un estilo arquitectónico diferente del de los de Milán y Florencia. Las ciudades transalpinas siguieron diversos modelos, pero, en conjunto, la mejor arquitectura gótica se explica con mayor facilidad a partir de la constitución de las ciudades y el espíritu de los tiempos. Porque los seres humanos construyen y habitan como viven y piensan: sólo pueden copiar los modelos extranjeros a su propia manera, del mismo modo que cualquier pájaro construye el nido de la manera más cómoda para su constitución y modo de vida. La arquitectura gótica más audaz y ornamentada nunca se hubiera dado en conventos o en castillos de caballeros, sino que está ligada a la peculiar magnificencia de los edificios públicos comunitarios. De manera semejante, las obras de arte más valiosas de la Edad Media presentaban los escudos de armas de familias, comunidades y ciudades en metal, marfil, cristal, madera, tapices o vestiduras; y por ese motivo tienen en general un valor intrínseco permanente, y son con justicia propiedad inalienable de ciudades y familias [27].

Pese a estas demostraciones teóricas de respeto, la lealtad de Herder a las opiniones de Winckelmann sobre el arte del mundo antiguo era aún demasiado grande para permitirle ver el arte gótico con simpatía; pero aunque se le ha criticado por el escaso aprecio que manifiesta [28], precisamente el hecho de que no reaccionara de modo espontáneo a las artes visuales da mayor importancia a que comprendiera la necesidad de incluir su análisis a la hora de definir las etapas más importantes del desarrollo humano.

## II

La parcialidad de los elogios de Winckelmann al arte griego, en detrimento del egipcio y del de todas las demás civilizaciones, consternó a Herder y planteó, incluso a aquéllos entre sus lectores que aceptaban plenamente esa apreciación, un problema molesto. ¿Existía alguna esperanza de que las artes pudieran elevarse una vez más al nivel que alcanzaran en la Atenas del siglo V a. C.? A la mayoría de quienes planteaban este problema les preocupaba más la estética que la historia y más el presente que el pasado. Sin embargo, los términos en que se analizó esta cuestión ejercerían con el tiempo una influencia profunda, aunque indirecta, sobre el pensamiento histórico, influencia que llegaría mucho más allá de cualquier estudio restringido del mundo antiguo. Porque si bien pronto quedó claro que Winckelmann se había equivocado al atribuir el gran florecimiento del arte griego a los efectos de la libertad, resultó perfectamente posible extender a otras épocas una sugerencia implícita en todos sus escritos: la grandeza del arte griego tenía por causa una combinación de condiciones sociales, políticas, religiosas y climáticas, y de otras tan particulares de la Grecia antigua, que el resultado era irrepetible. Sin una transformación total del mundo presente esas condiciones nunca podrían revivirse; de ahí que las artes no hubieran alcanzado nunca el nivel anterior desde el derrumbamiento del mundo antiguo, y casi con toda seguridad nunca volverían a alcanzarlo en el futuro [29].

El gótico provocaría muy pronto una controversia similar y, a la larga, casi el mismo pesimismo. Gradualmente, un estilo que, para mediados del siglo XVIII, se había conver-

tido en uno más entre los muchos que podían adoptarse o rechazarse libremente, se transformó en símbolo de una manera especial de vivir. En 1772 Goethe tenía veintitrés años y, después de una estancia de muchos meses en Estrasburgo, sucumbió a la arrolladora influencia de Herder (que no había escrito aún *Todavía otra filosofía de la historia*). En una descripción extasiada de la catedral y de su arquitecto putativo, descripción reelaborada en varias ocasiones, Goethe no sólo protestaba contra la idea de que el valor de la arquitectura deba medirse por el buen gusto o mediante reglas, sino que proclamaba en cambio que el gótico era la consecuencia incomparable «del alma germánica fuerte y tosca en el reducido escenario, melancólico y dominado por el clero, del medioevo... Esa es la arquitectura alemana, nuestra arquitectura. Porque los italianos no tienen otra que puedan llamar suya y menos aún los franceses» [30]. ¡Con qué fructífera vitalidad cambió el gusto a raíz de la revaluación, hecha por Goethe, de un estilo que hasta entonces se había considerado «indefinido, desorganizado, antinatural, puro remiendo»! Y, sin embargo, ¡qué trágicamente se dedicarían a degradar la erudición generaciones de nacionalistas decididos a apoyar o a refutar una teoría absurda que no estaba basada más que en la ignorancia o, en el mejor de los casos, en la inexperiencia! [31]. De momento, parecía tan sólo que el gótico hubiera sido el producto exclusivo y necesario de una civilización particular.

Otros escritores vieron el gótico como el estilo del feudalismo y, por lo tanto, como causado, en un momento concreto de la historia, por una evolución política singular. Pero lo que se subrayó de manera especial en Alemania y en Francia fueron sus connotaciones esencialmente religiosas: en este último país, y en 1801, Chateaubriand, al referirse a las iglesias góticas en general, hizo uso de su incomparable elocuencia para evocar imágenes de monacato [32]. A partir de entonces se desarrolló rápidamente la idea de que, de la misma manera que una combinación singular (y probablemente irrepetible) de circunstancias había hecho posible la supremacía del arte griego, también el arte gótico, en su momento de mayor importancia, había sido el producto de una auténtica “Edad de la Fe”. Pese a todos los pastiches que se levantaron en Inglaterra y en otros lugares de Europa, el verdadero estilo gótico sólo podía revivir si revivía la fe verdadera; en consecuencia, la verdadera arquitectura gótica proporcionaba una indicación de la sinceridad religiosa de anteriores comunidades, mientras que las formas clasicistas del Renacimiento eran por sí solas demostración suficiente de la amoralidad y las tendencias “paganas” de la sociedad europea entre los siglos XV y XIX. A ojos de Pugin, católico fanático y arquitecto gótico, tan vinculantes eran las asociaciones morales de esos estilos que, en sus *Contrasts* de 1836, parece tener la convicción de que le basta con yuxtaponer ilustraciones de edificios diseñados a la manera gótica y clásica, pero destinados a la misma finalidad, para probar la catastrófica decadencia tanto de la ética como del gusto [33]. Las modas cambian, sin embargo, y las asociaciones desaparecen. Quizá usuarios posteriores de los *Contrasts* no hayan estado tan preparados como Pugin para dar por sentado que una posada o un monumento eclesiástico o una fuente pública fechados en la Edad Media tenían que ser, de manera necesaria, moralmente superiores a sus análogos de inspiración clásica en siglos ulteriores. Pugin, en consecuencia, hizo más explícitas sus ilustraciones mediante el uso de “jeroglíficos”, siguiendo las recomendaciones de Lairesse y otros autores sobre las limitaciones de la comunicación artística. De esa manera, los policías matones o los toscos tablones de anuncios y las inscripciones garabateadas en las paredes desfiguran la escena moderna para que quede patente su iniquidad. Y en la segunda edición de *Contrasts,* Pugin reforzó el mensaje añadiendo grabados en los que se presentan nuevos tipos de edificios (y también nuevos estilos): la prisión, el asilo de carácter disciplinario para los pobres (figura 141), la sala de ciencias socialista.

141. Pugin, *Contrasts*, 2.ª edición, 1846: comparación entre residencias para pobres.

Nadie había llegado nunca tan lejos como Pugin en la utilización de imágenes para evocar un cambio de espíritu (ni nadie había hecho gala aún de un ingenio visual tan cáustico), pero tanto él como los otros escritores mencionados en este capítulo se interesaban por esas cuestiones tan sólo porque deseaban rendir homenaje a momentos determinados del pasado o difundir estilos concretos; y aunque sus procedimientos difícilmente pueden describirse como empíricos, tenían muy poco de sistemáticos. Sin embargo, para entonces se habían establecido ya principios en apariencia incontrovertibles que —así se creía— ampliaban la relación de las artes y de las demás actividades humanas con el conjunto de la historia documentada.

## III

«Este sentido de la perfecta plasticidad de dioses y hombres halló su hogar, más que en ningún otro sitio, en Grecia» [34]. Tanto para los estudiantes que oyeron por primera vez estas palabras, en una de las clases de Hegel sobre estética impartidas en Berlín durante el decenio de 1820, como para el público más numeroso que no pudo leerlas hasta que se publicaron póstumamente en 1835, se trataba de una idea con la que estaban familiarizados. Lo que seguía, sin embargo, era más sorprendente.

> No es posible entender el corazón de Grecia en sus poetas y oradores, historiadores y filósofos si no se aporta como llave para comprenderlo la captación de los ideales de la escultura y si no se considera, desde el punto de vista de su plasticidad, no sólo a las figuras heroicas de la épica y el drama, sino también a los mismos estadistas y filósofos. Después de todo, en los bellos días de Grecia, los hombres de acción, como los poetas y los pensadores, tenían ese mismo carácter plástico y universal, que no por ello dejaba de ser individual, tanto interna como externamente. Eran grandes y libres, crecidos de manera independiente en la tierra de su propia sustancia, de su inherente personalidad, y se autorrealizaban hasta convertirse en lo que esencialmente eran y querían ser. En la época de Pericles abundaron especialmente las personas de esas características: el mismo Pericles, Fidias, Platón, Sófocles por encima de todo, Tucídides también, Jenofonte, Sócrates; cada uno de ellos ejemplar único de su especie propia, inalterada por ninguna otra; todos ellos artistas al máximo por naturaleza, artistas ideales que se daban forma a sí mismos, individuos de un único molde, obras de arte que se presentaban como imágenes de los dioses inmortales, ajenas a la muerte, imágenes en las que no hay nada temporal ni condenado a la desaparición. Esa misma plasticidad es característica de las obras de arte en que los vencedores de los juegos olímpicos convertían sus cuerpos y, por supuesto, de la apariencia incluso de Friné, la más hermosa de las mujeres, que se alzó desnuda del mar ante los ojos de toda Grecia.

Afirmar que no podemos entender ni a Pericles ni a Platón, ni a Sófocles ni a Tucídides si no «captamos los ideales de la escultura», es algo que ni historiador ni filósofo alguno, ni tampoco artistas o anticuarios en su actitud más misionera se hubieran atrevido a sugerir, por lo que no es sorprendente que Walter Pater se apoderara de este pasaje con entusiasmo [35]. Pero a John Gillies, de ochenta y ocho años y excelente salud, todavía le quedaba un año de vida cuando se publicaron las lecciones de Hegel; y, aunque es difícilmente concebible que se tropezara con ellas en Clapham, resulta tentador imaginárselo haciéndolo y recordando que, medio siglo antes, había jugado con la idea de que lo que él consideraba estatuas griegas pudiera servir para iluminar de algún modo a Pericles y sus contemporáneos; y cómo rechazó la idea basándose en que la historia y las artes no estaban lo bastante cerca como para que mereciese la pena seguir adelante.

El mismo Hegel raramente dio primacía a las artes de manera tan directa como en esta fascinante evocación de unas esculturas sobre las que sólo tenía conocimientos de segunda o tercera mano. Pero, en su pensamiento sobre el desarrollo histórico, el que las artes constituyeran un elemento integral en un molde casi divino, que abrazaba todas las demás actividades humanas, era una idea central que tendría efectos profundos y duraderos.

Incluso en vida de Hegel, y todavía más en los decenios siguientes, fueron tantos los alumnos que se confesaron incapaces de entender su filosofía, aunque, al mismo tiempo, se sintieran embriagados por ella que, en el contexto de este libro, tiene mucho más interés, afortunadamente, examinar cómo se le interpretó —incluso cómo le interpretaron quienes, de hecho, nunca lo leyeron— que profundizar en lo que realmente quería decir. Y se le interpretó convirtiéndolo en el descubridor de una idea mística pero ordenada de las cosas que elimina esos irritantes accidentes y excepciones que obstruyen el camino de la investigación histórica. Ciertos conceptos —la infancia, adolescencia, madurez y decrepitud de las artes, por ejemplo, o lo que se conoce aproximadamente como freudianismo— alcanzaron en diferentes épocas gran aceptación y alentaron empresas audaces e imaginativas que difícilmente hubieran sido posibles si las premisas que las sustentaban se hubiesen sometido a un análisis escéptico. Tal ha sido el efecto del "Espíritu del Mundo" de Hegel, que abarca todos los aspectos del progreso de la humanidad y que, en el camino hacia la libertad, se despliega inexorablemente, a través de sucesivas civilizaciones desde el mundo oriental al clásico y al germánico, desarrollándose al hacerlo. Y en cada civilización se encarna, por así decirlo, en la actividad o el arte más apropiado —arquitectura, escultura, pintura o música— y expresa su esencia dentro de esa forma: así la civilización egipcia, llena de contradicciones, se caracteriza, sobre todo, por monumentos conmemorativos simbólicos hechos con una multitud de formas e imágenes en las que reconocemos que el Espíritu se siente oprimido y sólo puede expresarse de un modo sensual. De hecho es la Esfinge, "símbolo de lo simbólico mismo", lo que mejor ejemplifica el espíritu egipcio: mitad arquitectura y mitad escultura, mitad animal y mitad ser humano que se debate para liberarse [36].

La amplitud de los intereses artísticos de Hegel todavía resulta desconcertante; como sucede también con el hecho de que hablara con gran seguridad sobre tantas cosas que nunca había visto y entre las que figuraban no sólo los monumentos de China, la India y Egipto, sino también el arte de Grecia e Italia. Y sin embargo, su sistema tenía forzosamente que incluir la historia humana en su conjunto si se quería que fuera pertinente para cualquier parte de ella. El "Espíritu del Mundo" no podía escoger con sumo cuidado el camino a seguir, omitiendo las regiones de Europa y Asia que no eran accesibles para Hegel. Pero aunque sus impresiones sobre las artes visuales inevitablemente derivasen con frecuencia de fuentes escritas, Hegel seguía las investigaciones en curso con interés e imaginación creativa. Conocía la obra de Belzoni sobre las pirámides de Egipto al igual que las ideas de Von Rumohr relativas al desarrollo estilístico de Duccio y Cimabue [37]. Por lo que se refiere a su comprensión del arte griego estaba en deuda, en primer lugar con Winckelmann, pero sabía perfectamente que el enfoque que se daba a ese arte se había visto radicalmente afectado por el traslado a Londres de los mármoles del Partenón efectuado por Lord Elgin, que había salvado «esas obras de arte para Europa, evitando su completa destrucción, por lo que la empresa del aristócrata británico merece un reconocimiento duradero» [38]. Hegel entendía la importancia del papel desempeñado por el joven Goethe al llamar la atención del mundo sobre las cualidades específicamente germánicas de la arquitectura gótica, pero también sabía que desde entonces «se habían redoblado los

esfuerzos para valorar en esas grandes obras tanto su peculiar idoneidad para el culto cristiano como la correspondencia entre configuración arquitectónica y el espíritu cristiano más auténtico» [39]. Y cuando Hegel, que visitaba con asiduidad los museos, habla de los cuadros que ha visto —un Rafael en el Louvre del que "encuentra difícil separarse", un Murillo en Munich [40], las pinturas holandesas de género con que se deleita en los Países Bajos [41]—, transmite de inmediato la gran sensibilidad con que responde a la experiencia de ver.

La intrínseca fascinación de estos y otros muchos pasajes no debe ocultar, sin embargo, el hecho de que los escritos de Hegel serían de importancia cardinal para quienes se interesan por el valor histórico del arte incluso aunque el filósofo alemán nunca hubiera escrito una sola palabra sobre pintura. Porque las artes de un periodo o un país estaban tan sujetas como las leyes y los progresos militares y filosóficos a la obra del "Espíritu del Mundo" que, cuando alcanza un estadio determinado «integra ese principio con toda la riqueza del mundo, lo incorpora a las muchas facetas de su existencia, de manera que todas las demás características específicas de ese mundo dependen de esta otra fundamental» [42]. Por consiguiente no tenía sentido tratar de entender los diferentes elementos que componen la esencia del desarrollo humano —como la religión o el arte o la política— estudiándolos por separado. En un pasaje que Ernst Gombrich ha descrito como de "importancia decisiva" [43], Hegel explicó que

La historia del mundo representa... la evolución del conocimiento que el espíritu tiene de su propia libertad... Cada paso, por ser diferente de todos los demás, tiene su propio principio, determinado y peculiar. En historia ese principio se convierte en la determinación del espíritu, un peculiar espíritu nacional. Es aquí donde expresa concretamente todos los aspectos de su conciencia y voluntad, su realidad total; es esto lo que imparte un sello común a su religión, su constitución política, su ética social, su sistema legal y sus costumbres, pero también a su ciencia, su arte y sus conocimientos técnicos. Estas cualidades individuales deben entenderse como derivadas de esa peculiaridad general, el principio particular de una nación. A la inversa, de los detalles objetivos presentes en la historia ha de derivarse el carácter general de esta peculiaridad.

Hegel "se convirtió en sus admiradores". Su influencia se ha detectado en muchos de los más grandes historiadores del arte y en todos los principales historiadores de la cultura de los siglos XIX y XX. Es una influencia que no deriva de ejemplos precisos ni de un sistema semiteológico (aspectos ambos con los que probablemente sólo estaban familiarizados quienes lo habían estudiado cuidadosamente de primera mano), sino del supuesto —exigido por su teoría, aunque él personalmente no siempre insistiera en ello— de que cualquier estilo artístico o forma o convención coincidirá necesariamente con todos los demás aspectos de la civilización en la que se encuentre. Hacía ya mucho tiempo que, como hemos visto, se habían dado pasos provisionales en esa dirección, que ahora pasaron a ser zancadas de gigante, muy seguras de sí mismas. Llegó a parecer axiomático que el estilo "ingenuo" de los primeros pintores italianos tenía que reflejar una sociedad inocente e infantil, o que debía existir una relación intrínseca y determinada (y no superficialmente aceptable y espasmódica) entre estilo barroco, catolicismo y autoritarismo.

Versiones (o parodias) de las ideas de Hegel se difundieron rápidamente, y en Francia las popularizó con éxito el escritor y filósofo Victor Cousin, autor muy admirado. En 1824 el mismo Cousin animó a Edgar Quinet a traducir *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad*, de Herder (tarea para la cual Quinet se apoyó en la traducción inglesa aparecida en 1802), y también, por mediación de Cousin, llegó Quinet a relacio-

narse con Jules Michelet [44]. Michelet aseguraba que apenas encontraba nada en Herder que no le resultase ya familiar gracias a su detenido estudio de Vico [45]; como tampoco simpatizaba mucho con la rigidez teórica de Hegel, cuyas obras empezó a explorar en 1827 y a las que volvió en diferentes momentos de su vida [46]. Fueron, de todos modos, las ideas de Herder y Hegel y las versiones que, en el primer cuarto del siglo XIX, difundieron de ellas otros escritores, lo que permitió a Michelet (y, tras él, a otros muchos historiadores) utilizar las pruebas suministradas por las artes con un espíritu incomparablemente más rico e imaginativo de lo que se había hecho hasta entonces, dando así una honda dimensión histórica al abrumador efecto que, como veremos, tuvo sobre él, todavía niño, la visita al Musée des Monuments Français.

# 9

# El Musée des Monuments Français

A comienzos de 1800 Chateaubriand regresó a París después de haber pasado siete años en Inglaterra. Se encontró con una ciudad donde, según se nos cuenta, todavía parecía oírse por todas partes «el agrietarse y desplomarse de templos ennegrecidos por los siglos, de las antiguas basílicas que habían dado la bienvenida a Carlomagno, Felipe Augusto, Enrique IV... El viajero no veía ya desde lejos aquellas benditas torres que antes se alzaban hasta el cielo como otros tantos testigos para la posteridad; y nuestras ciudades, despojadas de sus recuerdos, parecían ciudades recién construidas en medio de un mundo nuevo» [1].

Chateaubriand y un amigo pasearon de noche por la cartuja de París, y vieron los techos hundidos, los emplomados arrancados de las ventanas, las puertas cerradas únicamente con tablas atravesadas. Hallaron lápidas de mármol negro desordenadamente esparcidas, unas completamente rotas, otras con débiles rastros de una inscripción apenas visible. En el claustro, ciruelos silvestres crecían entre la hierba sin cortar y los desechos. Y, en el santuario, «en lugar de elevarse himnos en honor de los difuntos, se oía el chirrido de la sierra del obrero que cortaba las tumbas» [2].

Los años de ausencia de Chateaubriand habían coincidido con la campaña más sistemática jamás emprendida por ningún país de la Europa moderna para acabar con su pasado, para prescindir de los nombres de sus provincias y calles, del calendario que utilizaban y (por supuesto) de muchos de sus principales monumentos. Pero, de manera paradójica, precisamente esta destrucción implacable, y la reacción que provocó, dieron a las artes una dimensión histórica (y, en consecuencia, ideológica) que hasta entonces faltaba o, cuando menos, se daba por sabida. «Pronto», escribió un periodista en 1793 (cuando la destrucción estaba en su punto culminante), «será por fin posible para un republicano pasear por las calles de París sin correr el riesgo de estropearse la vista mirando los emblemas, los degradantes atributos de la realeza, tallados o pintados en casi todos los edificios públicos o casas particulares» [3]. A algunos ojos, sin embargo —republicanos, incluso—, iba a afligirles igualmente la salvaje eliminación, emprendida por los jacobinos, de aquellos mismos emblemas, omnipresentes, sin duda, pero sólo ofensivos cuando se les prestaba atención.

El "vandalismo" revolucionario —palabra acuñada en 1794 [4]— fue complejo en sus orígenes y en sus efectos. Se debatió abiertamente por vez primera en junio de 1790, cuando se hicieron planes para destruir, o al menos desmantelar, los cuatro esclavos de bronce que adornaban la base de la estatua de mármol de Luis XIV, con su traje para la coronación, enclavada en la Place des Victoires (figuras 133-5); se trataba de los mismos esclavos cuya causa defendiera con ingenio Voltaire casi medio siglo antes [5]. Aunque la

hostilidad a la Iglesia y a la aristocracia fue lo que estimuló en primer lugar, tanto a nivel oficial como privado, aquella campaña, y lo que después hizo fracasar los tibios intentos para moderar la destrucción, la avaricia desempeñó un papel casi tan influyente como la ideología. La abadía de Cluny, uno de los monumentos sacros más famosos de toda Francia, siguió usándose como cantera mucho después del restablecimiento del cristianismo y de la restauración de la monarquía borbónica. La arquitectura y escultura de la Edad Media sufrieron especialmente a manos de los revolucionarios y de sus herederos, porque el gusto y la política se unían a menudo para condenarlas; pero las imágenes que primero llamaron la atención habían sido muy distintas.

En noviembre de 1789 se nacionalizaron las posesiones de la Iglesia y poco después se cerraron muchos conventos y el Estado confiscó sus posesiones, como había sucedido algunos años antes en el Imperio de los Habsburgo. Al igual que allí, se decidió vender diversas obras de arte y otros tesoros de los edificios expropiados. En distintos lugares de París se establecieron almacenes para ese fin, separándose los objetos que se iban a vender de los que se iban a conservar. El más importante fue sin duda el instalado en el convento de los Petits Augustins, en la orilla izquierda del Sena, uno de los primeros que se ocuparon. En septiembre de 1790 lo tomó a su cargo Gabriel-François Doyen [6], que unos veinte años antes había alcanzado la fama, convirtiéndose en uno de los pintores más llamativos de su época, con el gran retablo rubensiano *Santa Genoveva intercediendo por las víctimas de la peste* (“*Le Miracle des Ardens*”), encargo de la elegante iglesia de Saint-Roch. Doyen, cuya fe en la decidida voluntad de las nuevas autoridades de conservar la herencia del pasado pecaba de excesivamente optimista, redactó inventarios de las posesiones de muchas de las principales iglesias y organizó el transporte hasta los Petits Augustins de gran número de pinturas, esculturas y objetos de plata que figuraban en ellos. Pero había tenido relaciones muy íntimas con la corte y la nobleza y, en diciembre de 1791 —pocos meses después del fallido intento de abandonar el país por parte de la familia real—, consideró prudente aceptar una antigua invitación de Catalina la Grande para enseñar en la Academia Imperial de Artes de San Petersburgo. Al cabo de poco más de un año algunas de sus obras pasarían al almacén que estuviera bajo su control [7], incluida su obra maestra, *Le Miracle des Ardens*, que fue trasladada allí en 1793, después de que la iglesia de Saint-Roch se convirtiera en “Templo de la Razón” [8].

El receptor de las pinturas pasó a ser Alexander Lenoir, alumno y admirador de Doyen, que había trabajado en el almacén desde su fundación [9] y cuya condición de *gardien* quedó oficialmente reconocida en junio de 1791 [10]. En 1792, después de que su maestro se apresurase a tomar el camino de Rusia, pasó a sus manos el control de los Petits Augustins.

Lenoir tenía treinta y un años, y la situación con que se enfrentaba se complicó aún más muy pronto y exigió medidas más urgentes que las adoptadas durante las primeras etapas de la existencia del almacén. Es cierto que desde el primer momento había abundado el vandalismo esporádico contra monumentos de París y de provincias, pero la proclamación de la República en septiembre de 1792 y la abolición del cristianismo en octubre de 1793 sirvió de estímulo a una política mucho más destructiva hacia todo lo que pudiera relacionarse con la Iglesia y la monarquía. Quizá algunas de las iniciativas vinieran de abajo —«recibimos quejas por todos lados», afirmaba un informe policiaco [11], «de cómo los diferentes monumentos alzados por el despotismo en la era de la esclavitud ofenden los ojos de los patriotas»—, pero eran muchas más las que promovían comités oficiales u oficiosos decididos a aprovechar las energías populares para sus propios fines. Además, como había sucedido con frecuencia en siglos anteriores, se comprobó muy

pronto que, fundidas, las estatuas de bronce podían ser de gran valor para el ejército. Y del mismo modo se arrancaron escudos de armas de edificios y muebles y se cortaron los representados en tapices; se retiraron estatuas ecuestres de las plazas de las ciudades para enviarlas a la fundición (figura 142); retratos comprometedores se arrojaron a enormes hogueras; las cabezas de los "primeros reyes de Francia" en torno a los pórticos de Notre-Dame y otras iglesias (cuya identificación había sido confirmada por Montfaucon) se destrozaron a golpes; se rompieron las vidrieras para apoderarse de los marcos de plomo que rodeaban las figuras; joyas y ornamentos preciosos desaparecieron de las sacristías.

Los destrozos fueron enormes, pero, entre todos los restos del pasado, nada se consideró tan arrogante y provocativo como los grandes sepulcros, a menudo muy llamativos, de fechas comprendidas entre los comienzos de la Edad Media y el final del siglo XVIII, visibles en la mayoría de iglesias y abadías, y en ningún sitio de manera tan conspicua como en la abadía de Saint-Denis (a la que se rebautizó con el nombre de Franciade), donde se había enterrado esporádicamente a los reyes de Francia desde el siglo VII hasta el X, y ya de manera sistemática a partir de entonces. Su profanación empezó el 6 de agosto de 1793 y continuó sin interrupción y con sorprendente celo por espacio de setenta y dos horas (figura 143). Para entonces se habían destruido ya cincuenta y un sepulcros: en tres días, comentó uno de los monjes, se acabó con el trabajo de doce siglos. Dos meses después comenzó la tarea aún más estremecedora de retirar los cadáveres. Se nos dice que la mayoría estaban en estado de putrefacción: «salía de ellos un vapor espeso, negro y maloliente, que se combatió mediante el uso de vinagre y pólvora, lo que no impidió, sin embargo, que los obreros contrajeran diarrea y fiebres, aunque sin consecuencias graves» [12].

Los sellos de bronce y plomo de las tumbas se recogieron de inmediato para utilizarlos en la fabricación de armas, aunque sobrevivieron algunos fragmentos. El mármol no tenía una utilidad tan directa para el esfuerzo bélico y entre noviembre de 1793 y la primavera de 1796, carretadas de fragmentos de tumbas se llevaron de Saint-Denis a los Petits Augustins. Una vez allí fueron cuidadosamente identificados por Lenoir, que se basaba en las ilustraciones encontradas en Montfaucon y otros volúmenes de anticuarios [13]. Luego se unieron a gran cantidad de retablos, a tesoros arrebatados a *émigrés* y a otros muchos objetos todavía sin clasificar.

A Lenoir no le interesaba el arte medieval y probablemente aprobaba la Revolución: desde luego no tenía más remedio que afirmarlo. También accedió (aunque no está claro si por razones de convencimiento o de prudencia) a distintos actos de destrucción, como la quema (para honrar a Marat) de un surtido de retratos "feudales" [14]. Con todo y con eso, tan sólo él y unos pocos más se dieron cuenta de que se estaba haciendo un daño irreparable al arte francés: es muy posible que Lenoir compartiera las opiniones del Abbé Grégoire, cuya utilización de la palabra "vandalismo" en su famosa denuncia de 1794 deja claro que estaba pensando en la "ruina del arte", de mil años de duración, provocada en el Imperio romano por las invasiones bárbaras. En cualquier caso, inspirado probablemente por los preparativos en marcha para la creación de un gran museo en el Louvre, Lenoir parece haber llegado a la conclusión, ya en junio de 1793, de que, en primer lugar, iba a tratar de conservar, e incluso restaurar, los objetos que tenía bajo su control y, en segundo lugar, que después crearía un museo propio [15]. Más adelante insistió en que la principal razón por la que amaba «aquella famosa revolución... que había establecido un nuevo orden de cosas fundado en la razón y en la justicia» era que «a ella le debía haber reunido los monumentos que he tenido el privilegio de mostrar a los amigos del orden y de las bellas artes» [16].

142. Destrucción en 1792 de las estatuas de Luis XIV en la Place Vendôme y la Place des Victoires de París, pluma y tinta con aguada, col. Soulavie (París, Louvre: col. Edmond de Rothschild).

Aunque Lenoir preparó en junio de 1793 el primero de sus muchos catálogos sobre el contenido del almacén y en agosto de ese mismo año se le permitió abrirlo al público por un breve periodo de tiempo [17], hubo que esperar todo un año (hasta agosto de 1794, pocos días después de la ejecución de Robespierre), para disponer de la relación completa de las esculturas almacenadas en los Petits Augustins. Algo más de un año después, el 1 de septiembre de 1795, quedó abierto de manera permanente [18] el Musée des Monuments Français, aunque sólo se le concedió el reconocimiento oficial hacia finales de octubre [19].

Uno de los problemas con los que se enfrentaba Lenoir (y que nunca resolvió) fue cómo conciliar dos opiniones contrapuestas que reiteraba constantemente: por una parte, le gustaba que se le viera como el salvador solitario, contra viento y marea, de la herencia francesa, pero, por otra, estaba ansioso de subrayar que en todas las medidas que adoptaba contaba siempre con el pleno apoyo de las autoridades [20]. Y es que tenía que actuar con muchas precauciones. Los materiales a su cargo se le habían confiado precisamente porque *eran* "contrarrevolucionarios", como pudo comprobar con dolorosa claridad cuando recibió en la mano una herida de bayoneta al tratar de impedir la total destrucción del excelente sepulcro alegórico de Richelieu, obra de Girardon (cf. figura 144). Le interesó mucho señalar que era sólo la efigie del cardenal, y no su cuerpo, lo que tenía interés: con tono neutral (quizá incluso comprensivo) informó de que «uno de los secuaces del gobierno de 1793, tratando en su furia revolucionaria de vengar a las víctimas de aquel cruel ministro, cortó la cabeza de Richelieu, separándola del cuerpo, y la mostró a los espectadores que se encontraban en la iglesia de la Sorbona» [21]. Si bien Grégoire haría la ingeniosa observación de que el acto mismo de conservar "los monumentos del despotismo" suponía "condenarlos a una especie de picota eterna" [22], Lenoir, al menos en las primeras fases de su proyecto, hubo de convencer a la administración de que la conservación de aquellas obras carecía de cualquier implicación ideológica [23], lo que no resultaba fácil, visto que su destrucción estaba claramente motivada por razones ideológicas. «Por favor, creedme, ciudadanos», escribió en una solicitud al Comité de Instrucción Pública, «si digo que no me propongo honrar la memoria de Francisco I cuando pido permiso para reconstruir el monumento que voy a describiros. Prescindo de su moral igual que de sus cenizas. Sólo me interesan el progreso del arte y la educación» [24].

Lenoir aspiraba de esa manera a rechazar todas las asociaciones entre imagen e historia que, como hemos visto, habían atraído a los escritores desde Petrarca. Las exigencias del arte y de la educación (artística) iban a ser el pasaporte que permitiera a las efigies restauradas de reyes, nobles y cardenales alcanzar asilo en los Petits Augustins después de ser expulsadas de sus lugares originales de descanso. Lenoir tenía, por consiguiente, que planear una distribución que dejase claro cómo las artes habían progresado desde los godos (la infancia) hasta Francisco I (la perfección) para, después de decaer debido a los malos ejemplos de Vouet y Lebrun [25], revivir en su época. Para subrayar todo esto, incluyó varios monumentos cuya única función era servir como ejemplos de lo primitivo y de lo decadente. Su enfoque estaba sumamente influenciado por la *Historia del arte de la antigüedad*, de Winckelmann, y Lenoir lo reconoció tanto en su catálogo como por medio del homenaje singular que supuso el retrato en forma de busto del historiador alemán, especialmente encargado para su museo [26].

El progreso y la decadencia del arte quedaban de manifiesto mediante la exhibición, en la galería más amplia y mejor iluminada del antiguo convento (originalmente su capilla) [27], de una serie de importantes monumentos colocados en orden cronológico aproximado: la mayoría eran, al parecer, de los siglos XVI y XVII, pero había también obras

143. Hubert Robert, *Profanación de los sepulcros de Saint-Denis* (Paris, Musée Carnavalet).

144. Alexandre Lenoir tratando de impedir la destrucción de los monumentos de Saint-Denis, pluma y tinta con aguada, col. Soulavie (Paris, Louvre: col. Edmund de Rothschild).

anteriores (la más antigua eran los fragmentos de un ara romana) y unas cuantas posteriores [28]. Se diría, sin embargo, que, al disminuir el Terror, la naturaleza del interés de Lenoir por el arte del pasado —o, quizá, las demandas que se sentía capaz de hacer en pro de ese arte— cambió notablemente, porque señaló que «siempre que ha sido posible he tratado de coleccionar para el museo todo lo que podía dar idea de la vestimenta del pasado... Espero que con el tiempo esta colección sea útil para los artistas que deseen reproducir ropas que [de lo contrario] les resultaría difícil ver» [29]. Sin embargo, como Lenoir estaba convencido de que para «los jóvenes deseosos de emprender una carrera en las artes el estudio de la antigüedad es absolutamente esencial», resulta difícil aceptar que creyera en la utilidad de la ropa desde Clodoveo a Felipe II (1180-223) [30]. Es mucho más probable que él mismo quedara fascinado por la información que las obras de arte podían proporcionar sobre la apariencia y los usos de generaciones anteriores, fascinación natural, después de todo, en un hombre que reverenciaba la memoria de Montfaucon, y del que fue el último seguidor, además del más devoto y el menos crítico.

Sin duda, la pasión de Lenoir por las antigüedades, combinada con una gran sensibilidad para lo pintoresco, guió la extravagante y exótica decoración de las distintas salas de los Petits Augustins, cada una de las cuales iba a consagrarse a un siglo de escultura francesa: «a fin de ofrecer a los amantes de las artes y de su historia el espectáculo de un siglo tan distante [como el XIII], hemos procurado tener en cuenta todos los detalles que dan la imagen más exacta del gusto de los siglos que han precedido a aquél en que vivimos. Tales investigaciones son básicas para nuestro trabajo, y las proseguiremos en todas las salas del museo» [31]. Eso era lo que quedaba de la supuesta demostración de la ascensión y la caída del arte que, Lenoir había afirmado en otro momento, era el único servicio que quería prestar a los artistas. Lo que cada vez preocupaba más a Lenoir era la creación de color local y de un ambiente histórico.

La "Salle d'Introduction", con su selección de esculturas de todos los periodos, desembocaba en otra, mucho más pequeña y rectangular, llamada "Salle du 13ème siècle", que había sido antes sacristía del convento (figura 145). Las bóvedas estaban pintadas de azul con estrellas doradas, y la iluminación deliberadamente escasa, en buena parte debido a las vidrieras de colores traídas de la abadía de Saint-Germain-des-Prés, destinadas a crear la impresión de «la magia con que se mantenía al pueblo, aterrorizado por la superstición, en un estado de debilidad perpetua» [32]. Esta idea (que Lenoir eliminó discretamente cuando los ataques a la religión cristiana dejaron de estar de moda) [33] había sido defendida en un libro de reciente publicación que el creador del museo admiraba mucho, *L'Origine de tous les cultes* de Charles Dupuis [34]. De hecho, la «colección —musgosa, melancólica y en ruinas— de horrores frailunos» [35] que se exhibía en la "Salle du 13ème siècle" tenía un poderoso impacto sobre los visitantes del museo: al dramaturgo alemán August von Kotzebue le fue «imposible atravesar aquel oscuro lugar lleno de tumbas sin sentirse dominado por un secreto terror» [36].

Otras reacciones, sin embargo, también eran posibles. El 27 de diciembre de 1800 Bonaparte visitó el museo acompañado por su esposa Josefina y, al atravesar la "Salle du 13ème siècle" exclamó, «Lenoir, me transportas a Siria; estoy muy satisfecho; continúa con tus investigaciones, porque siempre veré los resultados con gusto» [37]. Se supone que el toque oriental lo daban los arcos ojivales de las puertas y ventanas, especialmente fabricadas a partir de los escombros de una iglesia objeto de pillaje y destrucción, y por los «cristales con incrustaciones, de colores dorados y místicos», a fin de ilustrar las teorías de Lenoir sobre los orígenes árabes de la arquitectura gótica. En su forma final esta sala contenía algunas de las figuras yacentes y de los monumentos más evocadores de Saint-De-

nis, así como la "tumba de los hijos de san Luis", construida por los artesanos de Lenoir a partir de otras dos tumbas retiradas de la abadía de Royaumont [38].

Se diseñaron "salas de época", de acuerdo con principios similares, para la escultura de otros siglos, pero el recurso de Lenoir al sentimiento y a la imaginación histórica quedaba de manifiesto de manera más patente en un rasgo del museo que había estado ausente de la idea original del mismo y que, de hecho, iba en contra de todas sus manifestaciones al planearlo. A partir de 1799 los jardines del convento se transformaron en un "Elysée" (figura 146), fundamentalmente dedicado a la memoria de las grandes figuras de la historia francesa [39]: «En este jardín sereno y tranquilo», escribió Lenoir, «pueden verse más de cuarenta estatuas: sepulcros colocados aquí y allá sobre el césped se alzan con dignidad entre el silencio y la calma. Pinos, cipreses y álamos les hacen compañía, y máscaras y urnas cinerarias situadas en los muros se unen para dar a este lugar feliz la dulce melancolía que habla a las almas sensibles (figura 147)» [40]. Entre los monumentos del Elysée, el que más gustaba al mismo Lenoir —y al público [41]— era el de Abelardo y Eloísa (trasladado más adelante al cementerio de Père Lachaise, donde se le puede ver en la actualidad), y el fundador del museo hacía la pregunta retórica de si «había en el mundo algún alma sensible que no hubiera llorado sobre las páginas de Pope y Colardeau». Luciano Bonaparte dio un permiso especial para que las cenizas de los amantes se trasladaran de Nogent-sur-Seine a París [42], y Lenoir diseñó para ellos un extraordinario sepulcro "medieval" (figura 148), que se construyó en parte mediante fragmentos de monumentos destruidos, con un doselete que coronaba un bloque rectangular de mármol delicadamente tallado, sobre el que descansaban dos estatuas yacentes: la de Eloísa era "la figura de una mujer tallada en la época" a la que se añadió una cabeza obra del escultor Louis-Pierre Deseine [43].

Lenoir en persona seleccionó los personajes de la historia nacional (en ocasiones, europea) dignos de estar representados en el Elysée, y pronto su museo se convirtió en fuente importante de mecenazgo para escultores [44]. Se conmemoró no sólo a Descartes, Molière y Pascal, sino también a Peiresc, Winckelmann y Montfaucon, el mentor de Lenoir, cuyo monumento, de manera muy apropiada, estaba compuesto de «jeroglíficos, figuras egipcias, relieves griegos, otras figuras procedentes del Bajo imperio y restos tomados de monumentos fechados en las primeras épocas de la monarquía francesa» [45]. Lenoir estaba siempre deseoso de conseguir las "auténticas" cenizas y los huesos de sus héroes [46] —también distribuyó muestras a coleccionistas entusiastas [47]— y organizó ceremonias especiales para darles la bienvenida al Elysée, inspiradas en las celebradas en el Panthéon para recibir los restos de Voltaire y de Rousseau [48].

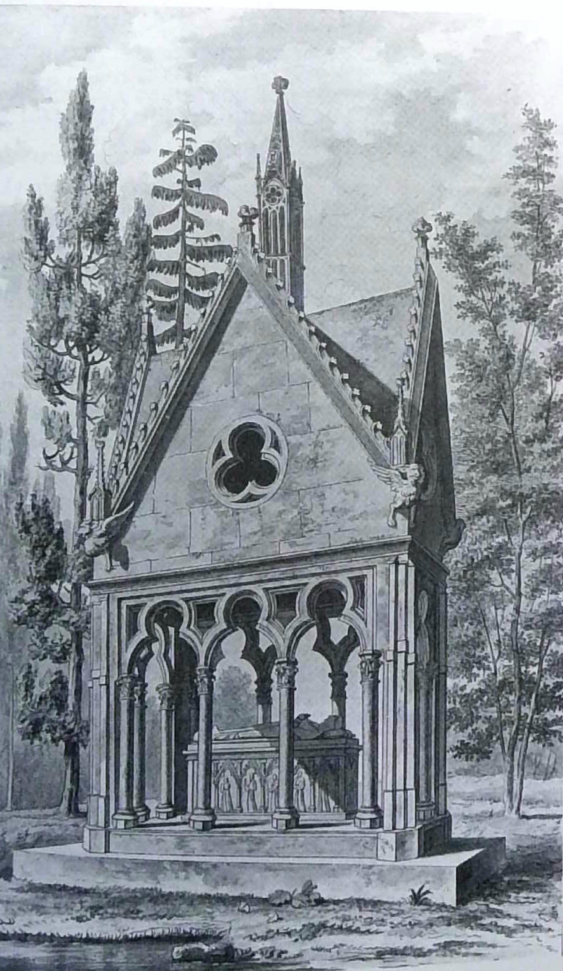
La idea, finalidad y distribución del Elysée marcan la más decisiva de las rupturas de Lenoir con su intención inicial de neutralizar el pasado, pero ese mismo cambio también se observa en casi todos los demás aspectos del museo. Hemos visto cómo, al solicitar en 1795 permiso para reconstruir la tumba de Francisco I, Lenoir había elegido las palabras con la máxima cautela. Sin embargo, cinco años después, realizada la tarea de manera un tanto idiosincrásica y colocado el monumento en una sala exagonal propia, Lenoir celebró los éxitos del monarca con un entusiasmo que se hubiera considerado meritorio en cualquier cortesano del antiguo régimen: «Veo de nuevo en la boca [de la estatua] de Francisco I la conmovedora despedida con que honró a Leonardo da Vinci; contemplo una vez más la frente que repara la obra de las batallas [*défait les batailles*] y la mano abierta, tan generosa con el tesoro que graciosamente distribuye a artistas y científicos». Esas palabras de un escritor anónimo (muy probablemente el mismo Lenoir) aparecen en el *avant-propos* de la descripción oficial (edición de 1800) del contenido del Musée des Monu-

145. J.-L. Vauzelle (grabado a partir de), "Sala del siglo XIII" en el Musée des Monuments Français (Paris, Musée Carnavalet).

146. Alexandre Lenoir, *Musée des Monuments Français*, vol. V, Paris, 1806: vista del Elysée.



147. C. W. Eckersberg, *Mujer sentada en el Elysée del Musée des Monuments Français*, 1811, pluma y tinta con aguada (Copenhage, Museo Estatal de Arte).



148. "Tumba de Abelardo y Eloísa" en el Elysée del Musée des Monuments Français, grabado al aguafuerte con acuarelas añadidas (París, Louvre).

ments Français. Tanto el sentimiento como el tono son característicos de las reacciones que provocaban las obras exhibidas.

Es posible que Lenoir hiciera más que ninguna otra figura aislada para rescatar una herencia amenazada, pero, como muchos fanáticos, llegó a cegarle tanto la grandeza de su causa, e identificó su éxito tan estrechamente con su persona, que era capaz de olvidar su *raison d'être*. Fue, además, presumido y obstinado, y tan interesado por su propia gloria como por la de los artistas y grandes hombres cuyos triunfos celebraba. Al museo nacional del Louvre lo veía más como rival, incluso enemigo, que como asociado, e hizo todo lo que pudo por dificultar el traslado de los objetos bajo su control, incluso cuando su presencia en los Petits Augustins era a todas luces inadecuada [49]. Se apresuró, sin embargo, a señalar que la tumba de Carlomagno, trasladada desde Aquisgrán, «debe sin duda incorporarse a la colección de los Monuments Français y sólo por inadvertencia ha sido depositada en el museo Napoleón» [50]. Aún fue peor que siguiera "rescatando" arte mucho después de que ya no necesitara ser rescatado [51]. Si un sepulcro no era suficientemente "medieval", empleaba a sus artesanos para que lo fuera más; si en su panorama de la historia de Francia faltaba algún personaje famoso, falsificaba la prueba de una identificación [52] o construía rápidamente un nuevo monumento creado especialmente para él, exactamente como los anticuarios de los siglos XVII y XVIII habían "bautizado" (y en parte creado) sus "Faustinas" y "Pompeyos"; y si escaseaba el mármol para el monumento proyectado, estaba perfectamente dispuesto a desmantelar uno religioso para conseguirlo [53]. De hecho, después de sus primeros años en el museo, probablemente fabricaba más antigüedades de las que rescataba [54]. Además de todo esto, su erudición, si se la compara con el nivel alcanzado por colegas suyos, estudiosos del arte de siglos anteriores, era imprecisa y anticuada, y pronto se señalaron sus deficiencias [55].

Leopoldo Cicognara (a quien el museo le pareció demasiado oscuro, húmedo y frío para que fuera posible estudiarlo con seriedad) comentó lo siguiente

> el espectador se encuentra con extrañas composiciones y monstruos horacianos, ya que se han mezclado fragmentos diversos para reconstruir monumentos que nunca existieron. Aunque no lleguen a verse jovencitas con cuello de caballo, hay otros acoplamientos muy extraños, realizados por razones de simetría, tamaño o proporción (suponiendo que la responsabilidad no sea atribuible a otras razones más exóticas), que aparecen en obras singulares, compuestas de fragmentos de periodos distintos, y diseñadas por diferentes artistas para fines diversos [56].

Sin embargo, el antagonismo provocado por Lenoir obedecía, en su mayor parte, a otras causas. Muchos observadores deploraban el hecho (aunque algunos, hay que reconocerlo, lo celebrasen) de que el museo hubiera "democratizado" falsamente el carácter de los monumentos franceses al yuxtaponer los que habían sido diseñados para monarcas con otros (en su mayoría fabricados por los artesanos de Lenoir) dedicados a personajes mucho más humildes [57]. Los críticos afirmaban que se había distorsionado la naturaleza misma de las artes al quitar las obras de su verdadero emplazamiento —las iglesias y palacios para los que habían sido creadas— y colocarlas en el contexto artificial de un museo histórico. No tiene apenas nada de sorprendente que Quatremère de Quincy eligiera esta línea de ataque, porque se había opuesto de manera sistemática al desplazamiento de pinturas y esculturas de su ubicación original para trasladarlas a museos de cualquier clase [58]. Parecidos ataques del escultor Deseine, que había colaborado antes con Lenoir, quizá resultaran más sorprendentes, si bien Deseine no había ocultado nunca sus ideas profundamente monárquicas [59]. Pero el enemigo más elocuente del Musée des Monuments Fran-

çais fue Chateaubriand: «Amontonados en muy poco espacio, distribuidos por siglos, perdida su armonía con la antigüedad de los templos y el culto cristiano, útiles tan sólo para la historia del arte y no para la historia de las costumbres y de la religión, desprovistos incluso de su polvo, esos monumentos no tienen ya nada que decir ni a la imaginación ni al corazón» [60]. Otro visitante planteó la misma objeción, aunque de manera más comprensiva: «La belleza de un sepulcro que halagó la vanidad de algún gran hombre en vida suya resulta desastrosa para sus cenizas. Las columnas, las estatuas, los relieves con los que se hizo rodear son desmontados y cuidadosamente transportados, sin que nadie se preocupe de lo que sucede a los restos del difunto, que se olvidan y dispersan. Sólo se ve la tumba, y lo que se recuerda es el nombre del escultor y no el suyo» [61]. Pero muchos de los críticos de Lenoir que razonaban de esa manera no se paraban a pensar que la supresión de esas asociaciones era el precio exigido para evitar la destrucción de los monumentos mismos [62]; como probablemente tampoco se dieron cuenta de que, al menos en teoría, el mismo Lenoir estaba de acuerdo en que era mejor dejarlos en el sitio para el que habían sido proyectados. Afirmaba únicamente que cuando, como evidentemente había sucedido, estaban en peligro de ser dispersados de manera violenta, «una colección histórica puede resultar igualmente interesante, al tiempo que los proteje mejor contra la destrucción» [63].

Los enemigos de Lenoir tampoco reconocieron que, después del primero (o de los dos primeros años) de existencia, el Musée des Monuments Français no servía ya únicamente la causa de la historia del arte, sino que evocaba además el espíritu mismo de la identidad nacional y daba forma visible, tangible, a un pasado que, durante un periodo breve pero terrible, había estado al borde de la aniquilación. Es dudoso que incluso los escritos rapsódicos de Chateaubriand (en parte inspirados, irónicamente, por el Musée des Monuments Français) [64] tuvieran tanto poder para revivir el sentido de la Edad Media y del Renacimiento como el "olfato" de Lenoir para la "magia melancólica". Desperdigados por las abadías e iglesias de París para las que habían sido proyectados, tumbas, vidrieras de colores y escudos de armas habían atraído a los anticuarios y ofendido el gusto público. Muchas obras se destruyeron antes incluso de la revolución, porque era muy escasa su importancia para la sensibilidad de hombres educados en los principios de la Ilustración. Ahora, rotos y caprichosamente recompuestos, amontonados en los Petits Augustins y en sus jardines, habían adquirido una fuerza que quizá nunca tuvieron anteriormente, fuerza que debía muy poco al atractivo del arte. Por sí misma, la idea de un museo histórico (ahora rasgo tan integral de nuestra cultura), diferente de un museo de las artes o de curiosidades, o de otro diseñado al servicio de la erudición o para la educación de pintores jóvenes, ya no era completamente nueva cuando Lenoir planeó el Musée des Monuments Français. En Arles, en época tan temprana como los últimos años del siglo XVII, se dieron algunos pasos para conservar en un solo sitio las antigüedades de la ciudad que todavía se conservaban, aunque hubo que esperar al decenio de 1780 para que se reunieran en el interior de un maltrecho convento para formar el Musée Public d'Antiquités de la Ville d'Arles [65]. Más de cincuenta años antes, la ciudad de Toulouse había creado un museo histórico, aunque integrado básicamente por cuadros especialmente encargados que representaban importantes acontecimientos desde la llegada de los Celtas hasta las guerras de Religión [66]. Y había otros ejemplos parecidos. En primer lugar, la abadía de Westminster, cuyo papel como santuario de los grandes hombres de la historia británica era ampliamente conocido en toda Europa, y que sin duda ejerció considerable influencia sobre Lenoir [67]. Pero la repercusión del Musée des Monuments Français fue todavía mayor, y apenas se exagera al apuntar que, como evocación de un mundo desaparecido, las ruinas

de Roma habían encontrado finalmente un rival en las salas reinventadas de los Petits Augustins.

Su vida no fue muy larga. Al proseguir Napoleón su política de reconciliación con la Iglesia, las peticiones para devolver monumentos a Saint-Denis y a otros sitios se hicieron cada vez más insistentes. Y con la caída de Napoleón y el regreso de la familia real y de los aristócratas *emigrés*, también se reclamaron propiedades privadas y sepulcros ancestrales. Muy pronto críticos y demandantes se salieron con la suya. A finales de 1816, poco después de que se eligiera a Lenoir miembro honorario de la sociedad de anticuarios de Londres [68], se abolió el museo de un plumazo. Muchos monumentos regresaron a sus iglesias de origen (donde a menudo fueron sometidos a nuevas "restauraciones") y algunas de las otras esculturas pasaron al Louvre, donde volveremos a encontrarlas en un contexto diferente. Unos pocos objetos especialmente codiciados, como un grupo de retratos a pluma de los Clouet y una pequeña figura ecuestre de bronce que, según se creía, representaba a Carlomagno, siguieron en manos de Lenoir, aunque no está del todo claro si alguna vez llegaron a exhibirse [69].

De la misma manera que Lenoir afirmara en otro tiempo que veía la revolución con agrado sobre todo porque le había permitido crear el museo, retrospectivamente sus admiradores describieron el desmantelamiento como «un golpe de calculada venganza contra nuestra revolución» [70]. Durante sus veinte años de existencia legal, Lenoir lo había cuidado, ampliado y dado publicidad (mediante un interminable número de catálogos) con un celo frenético que ni siquiera en el momento actual ha encontrado paralelo en el mundo nada reticente de los directores de museos.

El legado del Musée des Monuments Français fue duradero. Pese al gusto personal de Lenoir y pese al gran número de objetos expuestos de los siglos XVI y XVII, el arte de la Edad Media atrajo más la atención de amantes del arte y eruditos. Aunque se defendió en ocasiones que su finalidad principal debería ser indicar «de la manera más clara posible lo que las artes, y en especial la escultura, *no* debían ser» [71], muchas publicaciones impresionantes, y en ocasiones hermosas, deben su existencia a las investigaciones realizadas en los Petits Augustins [72]. También colecciones públicas y privadas sintieron el estímulo de su ejemplo y, poco después de 1838, Alexandre du Sommerard, que creó la más famosa de estas últimas, reconoció lo mucho que el estudio moderno del arte medieval le debía:

> La creación del Musée des Monuments Français —tan sugerentemente organizado y tan bien descrito por Alexandre Le Noir—, o más bien su desaparición, que siempre lamentaremos, fue necesaria para llamar la atención sobre el efecto y la importancia de esas cosas antiguas. Su pérdida hizo que se apreciaran mejor nuestras riquezas y eso, gracias a los esfuerzos sucesivos de los señores Quatremère de Quincy, Alexandre de Laborde, Raoul-Rochette, Artaud, Willemin, Gilbert, etc., dio una dirección realmente eficaz a los nuevos estudios arqueológicos [73].

El centro de esos estudios pasó a ser la colección del propio Du Sommerard, adquirida por el Estado en 1843, un año después de la muerte de su propietario, junto con el Hôtel de Cluny, donde este último había vivido el año precedente, así como los baños romanos adyacentes. Ya en 1833 el arquitecto Albert Lenoir (hijo de Alexandre) había dibujado los planos para exhibir esa colección, inspirados muy de cerca en los principios establecidos por su padre en el Musée des Monuments Français. Por consiguiente, fue creencia general que el nuevo museo de Cluny era el sucesor natural del museo que Lenoir había concebido en el momento culminante de la Revolución [74].

En su momento de mayor esplendor, artistas y eruditos habían acudido en masa al

Musée des Monuments Français, sobre todo los de tendencias monárquicas, y habían encontrado en él inspiración para sus pinturas llamadas "trovadorescas", que representaban algunos de los episodios menos ceremoniosos de la historia de Francia [75]. Estas, a su vez, fomentaron la demanda de las reconstrucciones a gran escala de acontecimientos heroicos del pasado nacional que dominaron la pintura histórica en toda Europa durante gran parte del siglo XIX [76]. Pero aunque con frecuencia sea fácil encontrar detalles concretos de mobiliario o vestimenta en cuadros trovadorescos claramente derivados (como Lenoir había esperado que sucediera) de objetos del museo, quizá la principal lección artística extraída de él fuese otra. El contenido de los Petits Augustins había puesto de manifiesto que pocos de los principales acontecimientos de la historia francesa habían sido ilustrados por artistas de la misma época. Cuando, en 1837, Luis Felipe decidió convertir el palacio de Versalles en museo de historia francesa, se encargó a diversos artistas que representaran las escenas —el bautismo de Clodoveo, la entrada de Carlos VIII en Nápoles— que no habían sido reproducidas en siglos anteriores.

En el contexto del presente libro, sin embargo, la importancia real de la empresa de Lenoir es diferente y más importante. Ya en 1809 se señaló que, además de «los pintores, escultores, arquitectos y decoradores que acudían al museo a estudiar la historia del arte y la ropa civil y militar», también se advertía la presencia del «austero historiador que sigue con mirada atenta la historia antigua de Francia para compararla con los monumentos» [77]: efectivamente, tan pronto como los riesgos ligados al recuerdo del pasado feudal quedaron exorcizados por los rápidos cambios en la política francesa del momento, Lenoir hizo todo lo que pudo por alentar un enfoque histórico y no meramente artístico de los monumentos a su cargo por el procedimiento de salpicar los textos de sus catálogos con anécdotas biográficas y resúmenes de episodios pintorescos. Se nos dice que «no era infrecuente que los visitantes completaran la jornada leyendo con atención algunos capítulos de nuestra historia» [78]. Otro *habitué* del museo recordaba, ya de edad avanzada, que «de niños llegamos a conocer íntimamente a todos aquellos personajes de mármol: reyes, guerreros, prelados, escritores, poetas, artistas. Apenas sabíamos leer, pero, además de sus rasgos, también nos eran familiares sus historias... [Ir a los Petits Augustins] era una buena preparación para leer a Augustin Thierry, Barante y toda la pléyade de historiadores que poco más tarde arrojarían luz sobre las partes de nuestra historia nacional que aún estaban sumidas en la oscuridad» [79].

Después de que se cerrara el museo, tantos historiadores de todas clases y creencias reconocieron la gran importancia del Musée para su trabajo que apenas puede decirse que Guizot exagerase cuando describió a Lenoir como «el fundador de los estudios históricos» [80]. Y aunque es cierto que Augustin Thierry afirmaba que se había convertido a la investigación histórica leyendo a Chateaubriand, no por ello deploró menos el desmantelamiento de los Petits Augustins [81] y, pocos años después de su muerte, se dijo de él que «Lenoir no sólo creó, entre las grandes tormentas de la época, un museo lleno de poesía, un refugio para el arte francés antiguo; también nos dio a Augustin Thierry; gracias a las visitas a las salas góticas de aquel museo, tan merecedor de que lamentemos su desaparición, aquel intérprete elocuente, perspicaz y paciente de nuestros antiguos cronistas concibió la idea de desenmarañar el caos que rodeaba los orígenes de nuestra historia» [82]. Prosper de Barante, cuyas crónicas de Borgoña se comparaban habitualmente con las novelas de Sir Walter Scott debido al "color local" con el que trataba de recrear la Edad Media [83], fue otro historiador que juzgó un error destruir el Musée des Monuments Français, aunque esperase que el museo de Cluny, fundado por Alexandre du Sommerard, resultara ser de importancia comparable para los eruditos [84]. Y todavía otro medievalista,



149. Léon-Mathieu Cochereau, *Artista dibujando en el Musée des Monuments Français* (París, Musée Carnavalet).

el conde de Montalembert, que deploró la caótica y repetida "restauración" de los sepulcros devueltos al museo de Saint-Denis y a otros lugares, hizo hincapié en que «los monumentos de nuestro pasado son auxiliares esenciales de nuestros estudios históricos; son los testigos todavía vivos que debemos consultar diariamente» [85]. Pero fue Jules Michelet quien nos dejó la más memorable impresión de lo que el Musée des Monuments Français podía significar para un joven historiador, y en su obra advertimos con claridad la gran repercusión que tuvo:

Todavía hoy recuerdo la sensación, que sigue siendo la misma y que aún me conmueve, que hacía que mi corazón latiera más deprisa cuando, niño pequeño, entraba bajo aquellas oscuras bóvedas y contemplaba la palidez de los rostros; y cómo, a continuación, interesado, curioso y tímido, caminaba y miraba, sala tras sala, época tras época [figura 149]. ¿Qué era lo que buscaba? Es difícil saberlo: la vida de la época, sin duda, y el espíritu de las edades. No estaba del todo seguro de que no estuvieran vivos, todos aquellos durmientes de mármol, descansando sobre sus tumbas. Y cuando pasaba de los suntuosos monumentos del siglo XVI, con el resplandor del alabastro, a la sala de techo bajo de los merovingios, en donde se encontraba la cruz de Dagoberto, creía posible que de pronto me fuese dado ver cómo Chilperico y Fredegunda se incorporaban para sentarse [86].

Según escribió en otra ocasión [87], a Michelet el Musée des Monuments Français le dio por vez primera un vivo sentimiento de la historia y, efectivamente, ningún estudioso del pasado ha hablado así de una herencia artística. Pero aún en el caso de que Michelet hubiese sido incapaz de profundizar y responder de ese modo, no podría haber hecho más que cultivar la prosa evocativa y pintoresca (además de retórica) que con tanta frecuencia le ha sido criticada. Afortunadamente, sin embargo, pudo también aprovecharse de manera más satisfactoria, desde el punto de vista histórico, de las imágenes visuales que tanto significaban para él, prosiguiendo un debate intelectual que, como hemos visto, se venía desarrollando desde hacía medio siglo. Así se convirtió en el primer gran historiador que trató de reconstruir todos los aspectos del pasado —psicológicos y morales tanto como narrativos y políticos— recurriendo en notable medida a las pruebas visuales de que disponía.

# 10
# *Michelet*

## I

Michelet esperó hasta 1846, cuando ya tenía cuarenta y ocho años, para recoger por vez primera en letra de molde la impresión abrumadora que le causó de niño el Musée des Monuments Français, y aún tardó siete años más en describir con gran elocuencia las visitas realizadas "muy a menudo" en compañía de su madre: visitas a unas salas bajas y oscuras en las que imaginó que podría ver alzarse repentinamente de sus tumbas a los primeros monarcas de Francia [1]. Para entonces, sin embargo, llevaba largo tiempo practicando, en sucesivos libros, el arte de devolver la vida al pasado, lo que, al igual que muchos de sus admiradores, Michelet consideraba una de las principales tareas del historiador [2]. Mucho antes, sin embargo, había aludido al museo en conferencias, a partir del primer curso que dio en el Collège de France en 1838 y, como anotó en su diario, esos recuerdos «hacen que reviva mi infancia» [3]. Resulta, por lo tanto, sorprendente que ni en el relato de esa infancia que empezó a escribir cuando tan sólo tenía veintidós años ni en los diarios del mismo periodo mencione nunca el Musée des Monuments Français, desmantelado poco antes.

Sus años de formación fueron tristes y estuvieron marcados por el hambre y el frío: a su padre, impresor, lo encarcelaron por deudas; su madre murió cuando él tenía diecisiete años. Michelet describe su timidez frente a la insensibilidad y grosería que encontró a su alrededor y la soledad a la que se vio empujado en consecuencia. Pero también describe las compensaciones. Es cierto que el alborear de la sensualidad y el atractivo momentáneo de las creencias religiosas tuvieron efectos positivos y negativos; pero el profundo afecto que sintió por su condiscípulo Paul Poinsot (en cuyo honor escribió sus primeras memorias, pero que moriría antes de que las hubiera terminado) sólo le trajo felicidad. Lo mismo sucedió con sus lecturas omnívoras, no sólo en francés, sino en grigo, latín e inglés, y más adelante en alemán e italiano. Y concibió ambiciosos planes literarios. Pero en ninguno de los recuerdos de infancia y adolescencia que escribió todavía joven encontramos nada de interés sobre las artes visuales, que, como veremos, desempeñarían más adelante un papel tan destacado en su vida y su trabajo. Durante dos años asistió a clases de dibujo con M. Mossa, un monárquico a ultranza, «assez bon petit homme, artiste sans talents et même jugeant mal, comme je m'en suis aperçu depuis, ne trouvant rien de plus beau que Vanloo et Boucher», pero la experiencia demostró carecer de valor, «à cause du mauvais ton des élèves» [4]. Unos ocho años después, cuando tenía veintidós, Michelet llevó a su amante, Pauline Rousseau (con la que se casaría en 1824) a ver el cuadro de David *Muerte de Sócrates*, expuesto provisionalmente en el Musée du Luxembourg. Una vez allí «le dio una conferencia sobre historia y mitología» y, mientras ella admiraba el *Leonidas*

de David y sobre todo el *Endymion* de Girodet, «le mostré de manera visible que la estatua de Venus sobre una cabra me había impresionado» [5]. Y eso es todo.

En 1824, Michelet, que para entonces enseñaba historia en el Collège de Sainte-Barbe, "descubrió" a Vico y pronto se dedicó a traducir extractos de *Scienza Nuova* y otras obras. Esta estimulante experiencia despertó probablemente su interés por derribar las barreras entre las diferentes disciplinas intelectuales. En agosto de 1825 preparó el terreno para esa tarea al elegir, como tema de su intervención en una ceremonia de entrega de premios, "l'unité de la science". En ella argumentó que ninguna rama del saber —idiomas, literatura, historia, física o matemáticas— debía estudiarse aislada de las demás [6]. Al cabo de tres meses no le satisfacía ya esta ambición y anotó en su diario que «también se podría hablar brillantemente sobre la "unidad de la historia del género humano"» [7]. No se le ocultaban las dificultades que entrañaba su propuesta: le preocupaba el problema del periodo cronológico que sería necesario explorar si se quería que el proyecto fuese factible; si se elegía uno demasiado breve, sería imposible establecer un vínculo entre las diferentes actividades estudiadas; si demasiado largo, la tarea propuesta sería inabarcable [8]. De todos modos, siguió cautivado por las posibilidades que se abrían ante él, y en ese momento, entre finales de 1825 y principios de 1826, sus ideas se relacionan directamente por vez primera con el tema del presente libro.

Ya se ha señalado que Vico no se interesó por las artes visuales; pero Michelet advirtió en cambio que tendrían que desempeñar un papel importante en su plan. El 12 de febrero de 1826 anotó varias propuestas en su *journal des idées* sobre cómo tratar la historia de Francia del siglo XVI, y en una de ellas comentaba: «Podría empezarse con la historia política y literaria de la Liga, luego hacer la historia del siglo XVI, y a continuación la historia literaria de Francia. Las ilustraciones [*la partie pittoresque*] podría ser muy notable: 1. retratos de los grandes autores; 2. pinturas de la época de las escenas principales (procesiones, matanzas), si hay alguna; 3. medallas y monedas; 4. emblemas y distintivos heráldicos de los nobles más destacados; 5. monumentos y arquitectura del periodo; 6. un plano del París de entonces; 7. un mapa de Francia. ¿Existe alguna colección de sermones y canciones de la época? Compararlos con los discursos y canciones de la Revolución» [9].

Desgraciadamente, pese al diario escrito entre 1820 y 1822 y a las anotaciones sobre sus lecturas e ideas que ya hemos citado, tan sólo empezó a llevar un verdadero diario —que continuó hasta el final de su vida— en 1830, si bien disponemos de algunos breves apuntes fechados durante su visita a Alemania en el verano de 1828. Su primer viaje a Italia le inspiró la idea de recoger de manera mucho más detallada sus actividades diarias. Las anotaciones de ese tipo ya eran por entonces tradicionales, pero los diarios de Michelet tienen algo nuevo que decir. Desde el primer momento se distinguen por una búsqueda casi insaciable de monumentos de todas clases; es difícil creer que nadie, antes que él, haya contemplado en tan gran número iglesias y palacios, pinturas y esculturas, y haya sentido luego la necesidad de hacer sobre ellos observaciones rápidas y a veces contundentes. Pero además del número de observaciones sorprende también su naturaleza y el uso que se hace de ellas.

Cuando Michelet fue a Italia en 1830, ni el aspecto del país ni los criterios estéticos con que se juzgaban sus monumentos habían cambiado en ningún aspecto fundamental desde los días de Montesquieu, Gibbon y otros viajeros del siglo XVIII; buena parte de su tiempo estuvo dedicado, por consiguiente, a las ciudades que ya ellos habían visitado antes que él. Pero, a diferencia suya, se interesó casi tanto por lo humilde y lo inesperado como por lo sublime y lo consagrado y —más importante incluso—, a diferencia suya, no relegó sus opiniones sobre arquitectura, escultura y pintura a sus diarios, sino que las

incorporó a sus obras históricas más importantes. Así, en su *Introduction à l'Histoire universelle* (que publicó cuando tenía treinta y tres años y que hacia el final de su vida valoraba como su primera aportación importante a la historia [10]), demostraba el individualismo que había caracterizado la vida en Italia, de manera especial durante la Edad Media, señalando el hecho de que, al parecer,

Sólo los italianos contaban con arquitectura civil en las diferentes épocas en que otras naciones se limitaban a la arquitectura religiosa. La palabra *pontifex* significa constructor de puentes. Los edificios etruscos, a diferencia de los de Oriente, tienen finalidad práctica. Son murallas de ciudades, acueductos, tumbas; el visitante presta mucha menos atención a sus templos. La Italia medieval construyó muchas iglesias, pero también se utilizaron para reuniones políticas. Mientras Alemania, Inglaterra y Francia alzaban sólo edificios religiosos, Italia hacía caminos y canales. Alemania superó así a Italia en la producción de catedrales prodigiosas. Gian Galeazzo Sforza tuvo que buscar arquitectos en Estrasburgo para cerrar las bóvedas de la catedral de Milán [11].

Al escribir estas líneas, Michelet debía recordar los monumentos que había visto en Italia algunos meses antes (aunque en ese caso no los describiera en sus diarios) y luego reforzó sus recuerdos (decir que los deformó quizá explique el proceso de manera más precisa) con alguna hipótesis escrita, seguramente poco fiable, para establecer una conclusión que, probablemente, ya había alcanzado independientemente.

Para Michelet, el proceso de convertir en alegoría lo que estaba viendo tenía lugar, una y otra vez, casi en el instante mismo del acto de visión. Así, tres o cuatro días después de su llegada a Roma contempló la ciudad desde el Campidoglio y, recordando, quizá, con qué intensidad había sentido Herder, reflejado en sus edificios, el espíritu de la antigua Roma, señaló que «el Panteón representa el culto en la antigüedad, el Coliseo la pugna entre las dos religiones y San Pedro el triunfo de la cristiandad. La cristiandad conquistó Roma desde el Coliseo hasta San Pedro. El Aventino y el Capitolio son la dualidad política. Todo esto puede verse desde el Palacio de los Senadores en el Capitolio» [12]. Para su *Histoire romaine* (que empezó pocos meses más tarde y publicó inmediatamente después de la *Introduction à l'Histoire universelle*), sólo tuvo que dar un poco más de color a esas intuiciones a fin de terminar el primer capítulo de una manera evocativa que sería característica de gran parte de sus escritos históricos: «Cuando se los contempla desde el Capitolio, los principales monumentos de esta trágica ciudad permiten captar, sin dificultad, el progreso y unidad de su historia. El Foro muestra la república; el Panteón de Augusto y de Agripa supone la unificación de todos los pueblos y todos los dioses del mundo antiguo en el mismo imperio y el mismo templo. Este monumento de la época central de la historia romana está situado en el centro mismo de Roma, mientras que a un lado se ve el Coliseo, que representa los primeros combates de la cristiandad, y al otro la iglesia de san Pedro, que proclama su triunfo y supremacía» [13].

Las notas de viaje que Michelet hizo durante su primera visita a Italia no sólo le sirvieron para la *Introduction à l'Histoire universelle* y la *Histoire romaine*, ambas publicadas algo más de un año después de su regreso a París, sino también para la *Histoire de France*, a la que dedicaría desde entonces buena parte de su vida. El 12 de abril de 1830 visitó el Braccio Nuovo del Museo Vaticano y encontró, entre otras muchas esculturas, "*Les Captifs daces nature brute*" (figura 150), sobre la que hizo una anotación [14]. En el primer volumen de la *Histoire de France*, publicado en diciembre de 1833, se extendió mucho más sobre los dacios a fin de caracterizar el «aspecto profundamente impersonal del genio alemán», captado de manera admirable por el escultor de la antigüedad: «Con sus enormes




150. *Cautivo dacio*, mármol (Museo Vaticano, Braccio Nuovo).

proporciones y sus bosques de cabellos descuidados, no transmiten en modo alguno una idea de salvajismo bárbaro sino más bien de enorme fuerza bruta, como la de un toro o un elefante, que lleva consigo algo curiosamente indeciso y vago... Esa indecisión en la manera de mirar me ha sorprendido con frecuencia entre los alemanes más eminentes» [15].

A partir de sus primeros escritos históricos Michelet ofrece a sus lectores lo que aún era un concepto nuevo: tanto la estructura real de las sociedades del pasado como las características definitorias de las distintas nacionalidades pueden visualizarse e interpretarse mediante la contemplación imaginativa de las artes que esas sociedades y naciones nos han dejado. «Monumentos así», escribió sobre las catedrales de París, Saint-Denis y Reims, «son grandes hechos históricos» [16], y estaba muy orgulloso de su originalidad por recurrir a ellos para entender el pasado. «Antes de mí», afirmó en una carta escrita precisamente cuando se publicaron los dos primeros volúmenes de su *Histoire de France* [17], «nadie había hablado de geografía desde la perspectiva del historiador, nadie se había propuesto escribir la historia del arte de la Edad Media. Y no exceptúo ni a los alemanes ni al autor de

*Notre-Dame de Paris*. Este último ha recorrido [*tourné autour*] los monumentos, pero yo he explicado como ha brotado y crecido esa vegetación de piedra».

"Recorrer": las mismas palabras con que Michelet describe en la *Histoire* la actitud de quienes visitan una iglesia como si fuera un museo gótico. Se desharán en alabanzas ante la delicadeza de la ornamentación, impresionados —en su ignorancia— por algún refinado pero laborioso ejemplo de artesanía fechado en el periodo de decadencia, pero permanecerán sordos a su simbolismo más profundo [18]. Desde las páginas de su diario [19] podemos seguir a Michelet cuando, dos años antes, "recorre" las iglesias góticas de Normandía y Bretaña, movido precisamente por esos motivos de curiosidad, esa búsqueda de explicaciones filosóficas o interpretaciones abstrusas que después censuraría en otros, aunque siempre, al mismo tiempo, deseoso de penetrar los profundos misterios que ya estaban casi irrecuperablemente perdidos. Lo encontramos rechazando la idea —al parecer de Victor Hugo— de que la arquitectura medieval es caprichosa, para, contrariamente, descubrir en ella una coherencia lógica, «una espléndida dialéctica en piedra»; lo encontramos cuando compara los planos de las muchas iglesias que visita con los de las de Inglaterra y Alemania, que no conocía de primera mano en su totalidad; cuando se presenta en casa de los anticuarios locales a las seis de la mañana para informarse de cómo las diferencias estructurales de las ventanas (abertura única, doble o dividida por columnas; sencilla o florida) puede ayudar a establecer la fecha de cada edificio; cuando lee los tratados de arquitectura más actualizados y visita bibliotecas para poder hojear los periódicos locales; cuando escucha las teorías del momento sobre las fuentes del estilo gótico: ¿Lyon? ¿Basilea? ¿Colonia? Notas rápidas en Rouen, en Saint-Ouen, en Caudebec, en Caen, en Morlaix y en otras muchas ciudades de menor importancia; notas no sólo sobre arquitectura, sino sobre las condiciones de la vida de la época, cuestiones familiares, sentimientos personales; notas que son a veces muy gráficas, a veces expresivas, otras, técnicas. Notas que constituyen el material bruto para páginas y páginas de elocuencia sin desfallecimientos en el segundo volumen publicado de la *Histoire*, en el que describe la importancia de las creencias cristianas para la Francia medieval: importancia perceptible sólo para quienes puedan entender con qué perfección esas creencias han encontrado expresión en la estructura misma de las iglesias góticas.

Con cuánta frecuencia viaja Michelet por Europa de este modo, visitando no sólo iglesias, sino también esos pequeños museos locales que surgían por todas partes durante los decenios de 1830 y 1840: retratos de los notables del distrito acumulados en la biblioteca de algún arzobispado provincial, hermanados, quizá, con el anómalo tesoro rescatado de una vecina casa solariega saqueada durante el periodo revolucionario, fragmentos de mobiliario eclesiástico destruido y objetos hallados por una expedición arqueológica de aficionados: instrumentos tan básicos para la creación de un sentido de la historia como lo eran los libros y periódicos ilustrados que aparecían cada vez en mayor número. Michelet también estudiaba cuidadosamente estos últimos: de manera especial los *Annales Archéologiques* editados por el devoto erudito católico Adolphe Didron (autor de *L'Histoire de Dieu*), en los que, a partir de 1844, no sólo se publicaron innumerables grabados que reproducían objetos de todas clases relacionados con el culto cristiano, sino que se explicaba la importancia de desentrañar su significado iconográfico para dar su verdadero sentido al arte medieval [20].

Michelet mismo (durante las primeras épocas de su vida, antes de que se alejara, asqueado, de la Edad Media) afirmó que sólo el peregrino, y no el turista, puede entender de verdad el arte del periodo —«hemos de tocar estas piedras con cuidado, caminar de puntillas sobre estas baldosas. Todo esto sangra todavía, todavía sufre» [21]— y no es sor-

prendente, por tanto, que un crítico clerical encontrara difícil reconciliar la pasión del historiador con su falta de fe cristiana [22]. Sin embargo, la gran importancia que Michelet otorgaba al arte y la novedad de su enfoque —«los monumentos respiran, las ojivas de las catedrales piensan, los cruceros meditan y sueñan» en palabras de un crítico [23]— tuvieron de inmediato resonancia entre sus contemporáneos, incluso aunque no siempre se aceptara la validez de sus ejemplos. En una larga serie de artículos corteses pero muy críticos, el barón d'Eckstein acusó a Michelet (que le había enviado el libro para que hiciera la reseña) de haber entendido mal a Hegel y de haber interpretado equivocadamente las características raciales de las tribus francas [24]. Eckstein, que había nacido en Altona (muy cerca de Hamburgo) de una familia luterana de origen germanojudío, y que se había convertido al catolicismo como resultado de vivir en Roma durante la ocupación francesa de la Ciudad Eterna, era un estudioso de la India y las religiones orientales muy influyente (pero de quien Heine se burlaba mucho llamándolo "barón Buda") [25]. Eckstein era alérgico a la temeridad de las amplísimas generalizaciones de Michelet. ¡Cuán engañoso, por ejemplo, definir a los alemanes como "profundamente impersonales", tomando como base, en parte, dos esculturas del Braccio Nuovo del museo Vaticano! «Allí encontramos esculpidos los pensamientos del señor Michelet», ironizaba Eckstein: «Se trata del alemán traducido en piedra. Aceptemos lo que nuestro autor afirma sobre esos dacios. Cuando estuve en Roma, hace muchos años, no se me ocurrió comprobarlo». Pero, ¿qué tenían que ver los dacios con los godos y, por lo tanto, con los alemanes? «Por otra parte, la manera indecisa en que sabios escritores alemanes contemplan al señor Michelet, sin fijar propiamente la mirada en él, es, sin duda, desafortunada... Si [Kant y Lessing] lo hubieran conocido, estoy seguro de que habrían sentido verdadero placer mirándolo con fijeza, porque lo habrían reconocido enseguida como un hombre sensible y de talento, muy bien informado, pero que a veces busca golpes de efecto y se complace en las paradojas» [26].

Eckstein veía con el mismo escepticismo el arte galo del que Michelet (apoyándose en esta ocasión, dicho sea de paso, en fuentes textuales más que visuales) afirmaba que «desde su nacimiento mismo tiene algo impetuoso, exagerado, trágico..., algo que lo empujó hacia lo gigantesco y hacia esa lucha por lo infinito que después elevaría aún más las bóvedas de nuestras catedrales» [27]. «Confieso», señala Eckstein,

> que me resulta difícil entender esta unión de ideas tan diversas. ¿Hubo un arte galo? No..., el arte galo del que habla el señor Michelet no es más que un tipo de arte romano que se toma prestado del arte griego: es una imitación que no difiere en nada de la que adoptan todos los artistas del Imperio romano... Y el elemento colosal de la escultura grecorromana no tiene nada en común con esa "lucha por lo infinito" que el señor Michelet atribuye a la arquitectura de las catedrales medievales. Esa lucha por lo infinito, en el caso de que la expresión sea tan exacta como pintoresca, se debe exclusivamente a la inspiración del cristianismo... Y, en cualquier caso, es un gran error designar como *francesa* la arquitectura de las catedrales medievales. Los primeros grupos de albañiles aparecen a orillas del Rin, en Estrasburgo y Colonia [28].

De hecho Michelet, que incluía cuidadosamente en sus notas a pie de página de resultado de sus investigaciones relativas a los orígenes y naturaleza de la arquitectura gótica [29], estaba convencido de la primacía de los albañiles alemanes, pero también de que en el proceso de su traslado a Francia el estilo había cambiado radicalmente [30]. De todos modos, las críticas de ese tipo no le disuadían en modo alguno de seguir explorando fuen-

151. Durero, *Autorretrato* (Munich, Alte Pinakothek).




152 (*página siguiente*). Adam Kraft, *Autorretrato, sosteniendo el sagrario* (Nuremberg, iglesia de San Lorenzo).

tes visuales en su calidad de pruebas históricas y de hacerles preguntas, acerca del pasado, de índole completamente distinta a las que se les habían hecho hasta entonces.

Las reacciones de Michelet ante la arquitectura, la escultura y la pintura eran siempre de naturaleza mucho más profunda, más personal, de lo que necesita un historiador con espíritu de aventura, decidido a avanzar por nuevos caminos de la investigación. En una visita a Alemania en 1842, llegó a descubrir en la pintura y la escultura del final de la Edad Media una cura, o al menos un alivio, para problemas psicológicos que le resultaban, por entonces, especialmente preocupantes. Michelet fue el primer escritor que vio en el autorretrato de Durero de Munich (figura 151) la analogía con imágenes hieráticas de Jesucristo que tan evidente ha parecido a historiadores ulteriores, además de muy perturbadora; pero para Michelet ese Jesucristo era un hombre con una pasión por el arte y, sin embargo, al mismo tiempo, un «trabajador laborioso, sufriente, sublime». Y en Nuremberg le impresionó el autorretrato en piedra de Adam Kraft (figura 152) en la iglesia de San Lorenzo, acuclillado y medio arrodillado al pie del sagrario y ayudando con el hombro a sostener la galería que rodea la base. Igualmente impresionante era el autorretrato en bronce de Peter Vischer, de tamaño reducido, en pie, vestido con mandil y empuñando un martillo, medio oculto en un nicho del relicario, profusamente decorado, de san Sebaldo, en la iglesia homónima de Nuremberg. Esas y otras obras parecidas demos-



traban a Michelet que no había necesariamente barreras rígidas entre el obrero especializado y el artista. A él mismo le había atormentado el miedo de ser demasiado artista (ningún crítico le ha negado nunca su dominio del estilo) y que su temperamento artístico —remoto, egoísta y aristocrático— le expusiera a separarse del pueblo, al que pertenecía por su origen, y cuya causa apoyaba. Ahora veía en las obras maestras góticas alemanas que no tenía por qué darse esa traición. «El viaje me ha ayudado a entenderme», proclamó en su diario; «el trabajador, incompleto en todos los demás países, alcanza su pleno desarrollo sólo en Alemania», e insistió repetidamente en que, del mismo modo, él no era más que un trabajador tosco y laborioso [31].

II

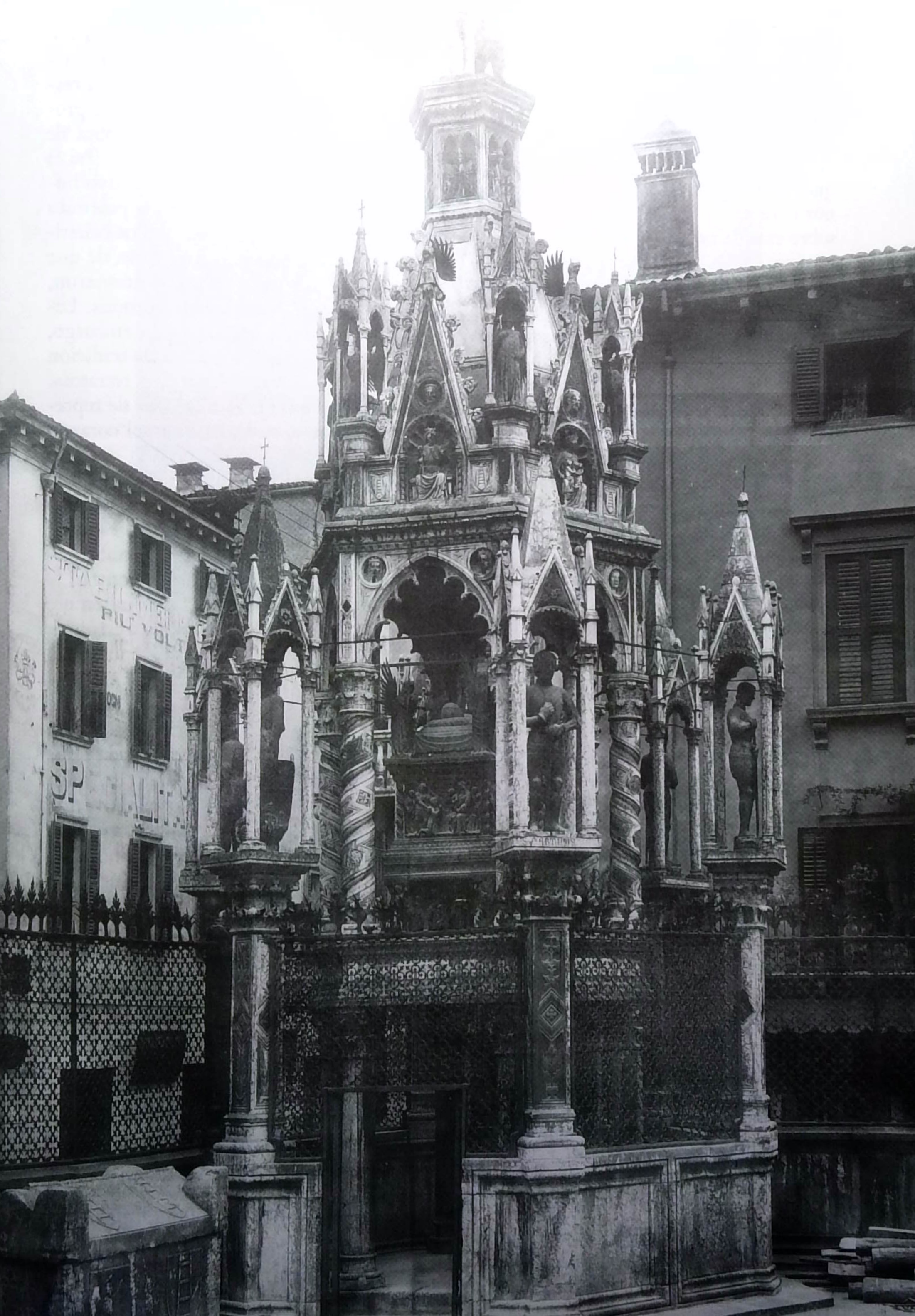
Sentimientos como éste quizá expliquen la intensidad con que Michelet acudía por doquier a las artes visuales en busca de ayuda para su tarea, pero sólo arrojan una luz indirecta sobre la utilización real que hizo de ellas. Incluso en su primera visita a Italia ya había hecho gala de una capacidad sorprendente, por no decir temeraria, para generalizar a partir de los monumentos que vio allí; y aunque su conocimiento de las artes aumentó

mucho con el paso de los años, sus diversas maneras de abordarlas como fuentes históricas apenas se modificó.

Monedas y medallas, que durante tanto tiempo habían sido las principales fuentes visuales utilizadas por los historiadores, parecen haber despertado muy poco su interés, pero en una o dos ocasiones utilizó sellos regios medievales —que se analizaban con frecuencia en publicaciones dedicadas a los estudios anticuarios— como prueba visual de unas características que pueden describirse como verdaderamente históricas. Los sellos ingleses tenían dos caras y mostraban en el anverso al gobernante como rey de Inglaterra y, por consiguiente, sentado y, en el reverso, al rey como duque de Normandía y, por consiguiente, a caballo, empuñando una espada. Los sellos franceses, de una sola cara, mostraban al rey sólo en posición sedente. Esta diferencia procedía de la distinta naturaleza de la realeza en los dos países, pero para Michelet proporcionaba una indicación muy gráfica de la "majestad inmóvil" de la monarquía francesa, aunque, de hecho, los sellos del rey francés que lo retrataban como duque de Aquitania también lo presentaban a caballo, como conductor de hombres. Michelet pensaba que la posición sedente no era tan sólo la encarnación de la autoridad real, sino más bien símbolo de un poder implacable [32]. Más adelante afirmaría que Carlos V de Francia era el primer rey moderno de su país, astuto, sabio, frío: «un rey sedente, como la efigie regia de los sellos. Hasta entonces se había creído que un rey tenía que ir a caballo. Felipe IV el Hermoso había ido a Courtrai con su canciller Pierre Flote para ser derrotado. Carlos V luchó mejor desde el trono» [33].

Los sepulcros medievales habían atraído la atención constante de los anticuarios desde el siglo XVI y fueron frecuentemente reproducidos en hermosos volúmenes en folio publicados en Inglaterra, Francia, Alemania, etc. Servían al erudito como manuales sobre vestimenta, genealogía y heráldica, y también constituían la fuente más fidedigna y fácilmente accesible para establecer las fechas de acontecimientos importantes de un pasado apenas documentado de otro modo. Su valor para proporcionar retratos aceptables de hombres famosos se venía reconociendo desde la época de Paolo Giovio. Pero Michelet, en una o dos breves páginas, parece haber sido el primer historiador que captó la importancia potencial de los sepulcros como índice del cambio de actitud ante la muerte, preparando así el terreno para muchas investigaciones recientes. Tomando como punto de partida las notables instrucciones dadas en su testamento por Luis, duque de Orleans (asesinado en 1407), para un sepulcro en el que se le iba a retratar yacente, dormido ya para siempre, «vestido con el hábito blanco de los monjes celestinos y, bajo mi cabeza, en lugar de almohada, una áspera piedra a manera de roca y, a mis pies, en lugar de leones, otra áspera piedra», Michelet sugirió que «en las primeras épocas de la cristiandad, cuando la fe era una fuerza viva, el dolor era paciente; la muerte se antojaba tan sólo breve divorcio; separaba, pero para reunir». Aseguraba que esa sólida fe en la inmortalidad del alma, y en la reunión de las almas después de su paso por el mundo, se demostraba por la falta de atención prestada a los restos mortales, lo que se traducía en la ausencia de sepulcros magníficos. Más adelante, sin embargo, en el siglo XV, fe y esperanza habían disminuido de manera muy gradual, pero el resultado fue que los restos mortales tenían que ser embellecidos y glorificados: la tumba se convertía en capilla, iglesia incluso, en la que el muerto pasaba a ser dios [34]. Mediante una lógica sucesión de ideas, Michelet recordaba luego los sepulcros de los Escalígero en la "silenciosa Verona", donde dos años antes había exclamado en su diario: «Aquí el arte no es arte: es historia, todo el drama histórico de la Edad Media» [35]; y (sin venir en absoluto a cuento, como él mismo reconoció) comparó a continuación la pesada estructura, sencilla y anónima, cuyo titular —según supo gracias a la *Verona Illustrata* de Maffei [36]— no se había podido identificar, con el magnífico sepulcro

153. Verona, sepulcro de Cansignorio.



vecino, formado por tres niveles de estatuas de santos y profetas coronados por un jinete de mármol. Se trataba del sepulcro de Cansignorio (figura 153), mientras que la otra debía de ser —«selon toute apparence»— la del hermano al que asesinó... [37] Pero la respuesta más cáustica de Michelet a las pruebas aportadas por la escultura funeraria la provocó el famoso grupo en mármol del Louvre *Las tres Gracias* (figura 154), obra de Germain Pilon, tallado a fin de sostener una urna diseñada para alojar el corazón ("si es que lo tenía") de Catalina de Médicis junto con el de su esposo, Enrique II, en cuyo honor la reina viuda había encargado el monumento. Desde el principio surgió la polémica sobre esas delicadas figuras escasamente vestidas, y los monjes de la iglesia de los celestinos, en la que se colocó el grupo, tenían la esperanza de transmitir la impresión de que representaban a las virtudes teologales [38]. Algunos escritores así lo mantuvieron, efectivamente [39], pero cuando se exhibieron en el Musée des Monuments Français, Lenoir insistió con razón en que se trataba de las Tres Gracias [40]. Michelet, sin embargo, que ignoraba la existencia de pruebas bien documentadas y que aceptó incluso la tradición desacreditada [41] de que «esas encantadoras y refinadas figuras eran ciertamente retratos», llegó a la gélida conclusión de que «a esas bellezas se les había confiado la tarea de representar a las tres virtudes teologales, que, como es bien sabido, se hallaban en el corazón de Catalina: Fe, Esperanza y Caridad» [42].

Michelet comprendió lo engañoso que podía ser aceptar como fuente imparcial de información sobre las hazañas de los difuntos ilustres lo que en los monumentos funerarios no era más que adulación, pero su perspicacia más bien le falló a la hora de estudiar sus retratos. Se le ha criticado, comprensiblemente, por la ingenuidad con que estaba dispuesto a leer en las facciones de los retratados las características que esperaba encontrar [43]. Gibbon, como hemos visto, había advertido casi un siglo antes sobre la falacia inherente a semejante enfoque, y Michelet multiplicaba en ocasiones sus apreciaciones erróneas apoyándose en retratos incorrectamente identificados que, de todos modos, seguían revelando bajo su escrutinio la fortaleza o debilidad de carácter que él buscaba en otro personaje histórico. Al descubrir en Ferney un retrato de la emperatriz María Teresa de Habsburgo incorrectamente atribuido, Michelet creyó contemplar el semblante «del odioso minotauro ruso», Catalina la Grande: una obra mediocre, ciertamente, pero salida de la mano de algún concienzudo artista flamenco que, incapaz de mentir o embellecer, había pintado, con laboriosidad y pedantería, sólo lo que veía. ¡Qué diferente su expresión dura, sombría, inhumana, de la del "empalagoso césar femenino" de tantos retratos insípidos! Pero aquel embrutecimiento se explicaba sin dificultad por su asociación con asesinos tales como los Orloff y los Potemkin, su connivencia con el asesinato, su atroz traición y sus matanzas en Polonia y en Turquía y mediante "la degradante brutalidad del sucio torrente de comprados *amours* que se renovaban sin cesar". Todo aquello podía verse en el retrato de Ferney que tuvo que afectar mucho a Voltaire en 1770, al revelarle aquel cuerpo recubierto de grasa ("matière") e hinchado por la iniquidad [44]. Michelet no sentía gran afecto por María Teresa, pero sus vicios eran de otra índole: se trataba de una intrigante hipócrita, de una fanática empujada a proseguir el camino de la reforma clerical únicamente con la esperanza de las propiedades eclesiásticas que pasarían a sus manos [45]. Parece probable, sin embargo, que de haber sabido que era ella quien aparecía en el retrato, Michelet hubiera descubierto allí el implacable reflejo de esos vicios.

Se pueden señalar otras deficiencias en su forma de utilizar los retratos. Al describir el semblante de Carlos IX la víspera de la matanza de san Bartolomé, recurre a testimonios muy gráficos, escritos por personas de la época, que alcanzan un momento culminante cuando se menciona que al rey «se le escapaba a veces una sonrisita convulsa, mientras el



154. Germain Pilon, *Las tres Gracias*, mármol (París, Louvre).




155. Germain Pilon (taller), *Carlos IX*, mármol, variante del busto del Louvre (Nueva York, Museo Metropolitano de Arte, legado Altman).

ojo, mirando de lado y totalmente en desacuerdo con los labios tensamente apretados, daba la impresión de guiñar a medias alegremente» [46]. Michelet señala a continuación que ni el dibujo de la Bibliothèque Sainte-Geneviève [47] ni el excelente busto del Louvre (figura 155) [48] se «han atrevido a hacer algo más que insinuar ese rasgo cruel», como si no supiera que un busto regio de carácter oficial difícilmente es el sitio adecuado para reproducir en él un tic facial tan angustioso [49]. Esas faltas de método son el precio que pagó Michelet por abanderar un enfoque del retrato tan original como concienzudo.

Era natural que el avasallador deseo de "resucitar" el pasado obligara a Michelet a poner ante los ojos de sus lectores, al igual que ante los suyos propios, la detallada apariencia corporal de las principales figuras cuyas acciones recogía. Pero había otra razón para su especial atención hacia el retrato. Michelet juzgaba superficial [50] el enfoque "pintoresco" de la historia, porque prescindía de demasiadas cosas importantes, y sólo podía describir, pero no explicar. Educado en una época que debía mucho a las teorías elaboradas por Lavater, Gall y otros, luego difundidas en innumerables caricaturas y manuales "fisiognómicos", tanto serios como humorísticos, Michelet aceptaba la idea de que era posible interpretar los motivos humanos, al menos en parte, mediante el estudio de las facciones, y hubo una fuente que pareció proporcionarle una prueba especialmente llamativa.

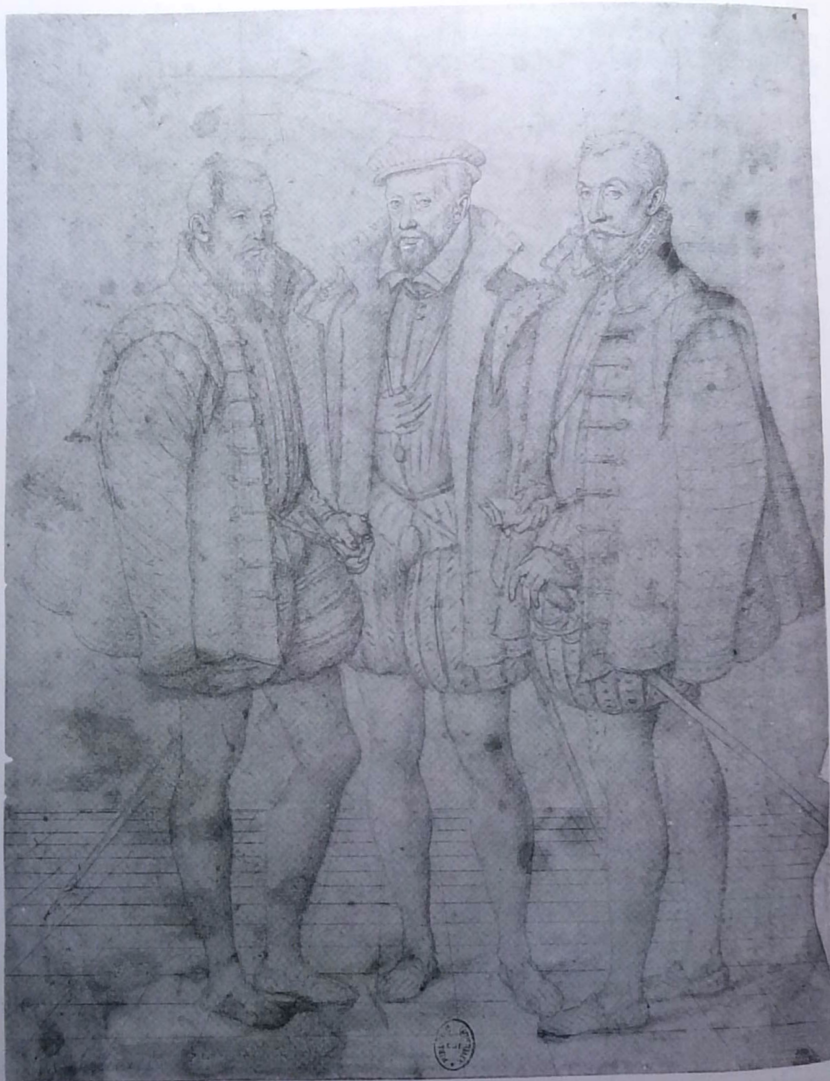
Desde hacía mucho tiempo, anticuarios y coleccionistas conocían la existencia de retratos a tres lápices (carboncillo, sanguina y tiza) de las principales figuras de las cortes francesas del siglo XVI. Antes incluso de que terminara el siglo, André Thevet había podido ver los que pertenecían a Catalina de Médicis; más adelante, Roger de Gaignières reunió un grupo de unos 250 que se incorporarían a la biblioteca real en 1717 [51] y, casi al mismo tiempo, Henry Howard, después cuarto conde de Carlisle, adquirió en Florencia una magnífica colección de unos 300, que languidecieron, poco apreciados, en Castle Howard, la residencia familiar de Yorkshire [52]. No tiene nada de sorprendente que esos dibujos atrajeran la atención de Alexandre Lenoir, gran conservador de la documentación visual de la historia de Francia, y que, de fuentes diversas que ahora ya no es posible rastrear, obtuviera unos cuarenta. Lenoir se los quedó, junto con 200 retratos pintados, pese a que cuando inició esta colección personal paralela, el Musée des Monuments Français

aún florecía bajo su voraz control. En 1838 el duque de Sutherland compró todos esos retratos, conservándolos en la Stafford House [53] londinense, pero, más avanzado el siglo, tanto éstos como los de Howard Castle pasaron a manos del duque d'Aumale y regresaron a Francia [54].

A comienzos del decenio de 1820 se habían hecho intentos de poner cierto orden en la colocación y clasificación —sumamente imprecisas— de los dibujos de la colección de Gaignières y de otras colecciones que se habían reunido en lo que, a la larga, llegó a conocerse como Bibliothèque Nationale. En 1822, Jean-Adrien Joly, director de sus Cabinets des Estampes, los encuadernó en dos volúmenes, y algo debió de pensarse sobre la autoría de los dibujos, porque, como en su mayoría conservaban los nombres de los modelos, no era nada problemático identificarlos. Joly parece haber dado por buena la atribución tradicional de muchos de ellos a un misterioso "Cornelio", entre otros artistas, uno de los cuales se creyó que podía haber sido el mismo rey Francisco I [55]; pero cuando, en 1825, Joly compró a Jacques-Joseph Lécurieux, pintor poco importante de temas históricos, otro grupo de unos cincuenta y seis retratos bastante parecidos, los describió, incurriendo en anacronismo, como pertenecientes a «diferentes personajes del reinado de Enrique III..., atribuidos a Janet [es decir, a Jean Clouet]» [56]. Pocos años después, el sucesor de Joly, al advertir que uno de esos dibujos tenía la inscripción "Fulonius", pasó a atribuir a "Foulon y otros" el volumen que formaron al encuadernarlos, y algunos escritores han sostenido que Benjamin Foulon, seguidor de los Clouet, se responsabilizó de anotar los dibujos [57]. Aunque en la actualidad se reconoce que todos esos retratos, repartidos por París y otras ciudades, varían mucho en calidad, originalidad, destino, periodo y autoría, el no percatarse de esos extremos fue de gran importancia para las conclusiones que Michelet extrajo de ellos.

Desde el primer decenio del siglo XIX, artistas y amantes del arte habían utilizado la sala de grabados, con excelentes fondos, de la Bibliothèque Nationale, que estaba abierta al público los martes y los viernes, aunque los visitantes inscritos también podían consultar las colecciones otros días de la semana. Curiosamente, el nombre de Michelet no aparece en los registros [58], ni —cosa todavía más curiosa— el mismo Michelet hace jamás referencia alguna en sus diarios a sus investigaciones en la sala de grabados. Sin embargo, tuvo que trabajar con asiduidad tanto en el Cabinet des Estampes como en la Bibliothèque Sainte-Geneviève, donde había otro importante grupo de retratos a tres lápices (que pasaron a la Bibliothèque Nationale en 1861) [59], porque sus publicaciones contienen descripciones entusiastas de los dibujos (y también de muchos grabados) de esas dos colecciones.

Desde hace muy poco se tiene la impresión de que el volumen "Foulon", que cautivó a Michelet de manera especial, si bien parece que utilizó ese apellido de manera bastante indiscriminada [60], contiene dibujos realizados en el estudio de François Clouet hacia 1571 y, dada la presencia en él del almirante de Coligny, anteriores sin duda a la matanza de san Bartolomé del año siguiente. En su mayor parte se trata de miembros del círculo de Catalina de Médicis —varios protestantes entre ellos—, y se ha sugerido que probablemente fue ella quien encargó el álbum para regalárselo a la duquesa de Villeroy, cuya familia estaba bien representada en él [61]. Para una mirada moderna la mayoría de esos dibujos resultan suaves, elegantes, favorecedores, un poco vacíos y muy bien terminados. A principios del siglo XIX, sin embargo, se creía que eran (al igual que otros parecidos) estudios preliminares para las muchas representaciones pictóricas de la misma persona que luego aparecerían en diversas colecciones públicas y privadas: de Holbein, cuyo ejemplo quizá sirviera de inspiración a la dinastía Clouet, se sabía que realizó la mayor parte de



156. Marc Du Val, *Los tres hermanos de Coligny*, carboncillo (París, Bibliotèque Nationale).

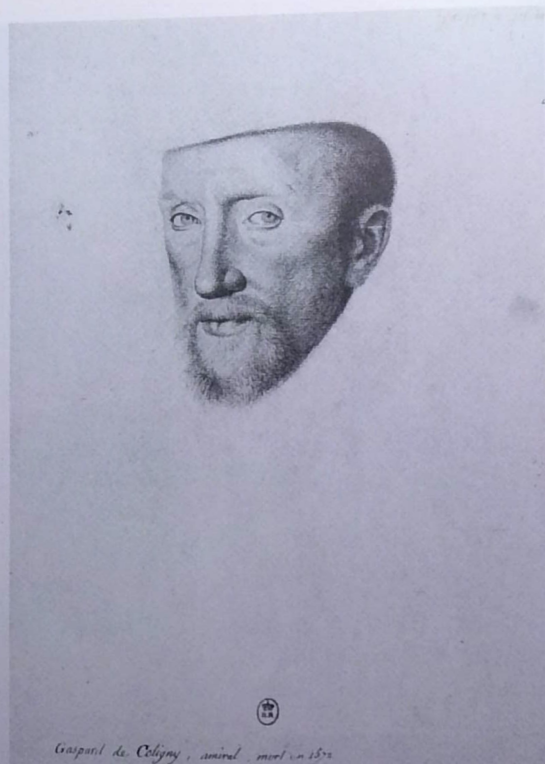
sus dibujos, muy penetrantes y llenos de fuerza, con ese fin [62]. Sin duda, Michelet dio por sentado que aquellos «dibujos admirables, terribles por su verdad, conservaron esa corte para la posteridad. En general contradicen el testimonio de los grabados y de las memorias, que son retratos escritos. Esos dibujos veraces, inexorables y acusadores, en rojo, negro y blanco, trazados por una mano a la que sobrecoge la presencia del modelo, no necesitan explicaciones escritas. Son autónomos. Ahí están Guisa, el cardenal de Lorena, Coligny, el *connétable*. Todos nos hacen exclamar "¡Es él!"» [63].

A Michelet le pareció que las circunstancias ligadas a la realización de aquellos retratos los dotaban de una autoridad muy especial. Al comparar el dibujo del Cabinet des




157. Marc Du Val, *Los tres hermanos de Coligny*, grabado (París, Bibliothèque Nationale).

Estampes de los tres hermanos de Coligny (figura 156), que probablemente hay que fechar antes del asesinato del almirante en 1572 [64], con el grabado hecho a partir de él (figura 157) y firmado por Marc Du Val en 1579 (en un momento en que los hugonotes estaban recobrando su posición en la corte), afirma que el grabado desvirtúa por completo el original ya que exagera la beligerancia de las facciones del almirante: «el autor [del grabado] estaba soñando con la matanza de san Bartolomé, y lo ha puesto de manifiesto en esa cara. Creyó que este gran hombre, sumamente pacífico, había sido amante de la guerra» [65]. Es verdad que toda la delicadeza del dibujo se ha perdido en la tosca versión salida de la plancha de cobre; pero a los observadores modernos les parecerá que se trata




158. François Clouet, *El almirante de Coligny*, sanguina y carboncillo (París, Bibliothèque Nationale).

del resultado de utilizar un medio diferente más que de cualquier cambio en la interpretación del carácter.

En otra ocasión Michelet alude a retratos de Coligny en el Cabinet des Estampes en un intento de explicar su extraño comportamiento antes de la matanza, tantas veces prevista:

¿Por qué este capitán ya entrado en años, prudente y lleno de experiencia, un hombre que había encanecido en puestos de mando, se entregó a sus enemigos? ¿Acaso se había convertido en niño, en una tonta muchachita, este almirante de Coligny? ¿O habrá que decir que su segundo matrimonio (del que hablaremos en breve) le había ablandado el corazón, llevándolo a buscar la paz a cualquier precio? ¿Que, como esposo, fue siempre demasiado bueno y permitió que sus esposas lo dirigieran: hacia la guerra, la primera, y hacia la paz, la segunda? Pero esas explicaciones difícilmente se ocurrirán una vez que se ha visto —entre los excelentes dibujos de Foulon—el rostro de aquel hombre, su expresión firme y triste, los rasgos de un juez de Israel, aquel rostro asombrosamente austero [figura 158].

Y luego continúa haciendo observaciones en esta vena, basándose en otros hechos "más ciertos" que proporcionan nuevas explicaciones sobre el comportamiento de Coligny [66].

La utilización que hacía Michelet de pruebas artísticas era, por lo tanto, extraordinariamente arriesgada, incluso cuando investigaba en sectores tradicionales de la erudición

(como monumentos eclesiásticos y retratos) y acudía a ellos buscando respuesta a preguntas de naturaleza tradicional (sobre la personalidad, comportamiento y hazañas de figuras importantes del pasado). Pero también se atrevía a adentrarse por territorios totalmente inexplorados. Hemos visto que desde el principio concibió que los grandes movimientos históricos tomaban forma visible y concreta en algunos de los monumentos escultóricos y arquitectónicos que exploró en Roma. No tardó mucho en sentirse capaz de reconocer en creaciones artísticas de toda clase indicaciones menos precisas pero más reveladoras del espíritu de una época o un pueblo. Como consecuencia de tales suposiciones (que debían mucho a las teorías de Hegel) Michelet publicó un buen número de cosas absurdas en sus obras y lo mismo les sucedió a otros escritores ulteriores, pero eso no debe impedirnos ver la originalidad y la fascinación del instrumento que se ofrecía a los historiadores.

En el notable "Tableau de France" (publicado en 1833 como capítulo inicial del segundo volumen de su historia), Michelet, a veces, añade impresiones tomadas de las artes a las basadas en la geografía y la historia, el derecho y las costumbres y el aspecto y temperamento de personas que conoció. Por medio de ésas y de otras muchas fuentes trató de caracterizar la notable diversidad regional del país que, sin embargo, se había integrado hasta formar una unidad armoniosa. Cuando, sin embargo, llegó el turno de "notre bonne et forte Flandre" [67] (inclusión provocada, probablemente, por el hecho de que "l'Histoire de France commence avec la langue française" [68], o a pesar de ese hecho), Michelet fue mucho más lejos y concluyó que el temperamento vulgar y sensual que distiguía a sus habitantes no encontraba suficiente expresión en las descripciones de la historia escrita, por lo que, para completarlas, era necesario recurrir con cierta amplitud a las artes visuales. Por eso la arquitectura de Flandes está hecha de formas generosas. Los arcos apuntados se dulcifican con curvas suaves y voluptuosas hinchazones. Las iglesias, atendidas con cuidado, lavadas y decoradas como casas flamencas, deslumbran a quien las contempla por su pulcritud y riqueza, la esplendidez de sus ornamentos de latón y la abundancia de sus mármoles negros y blancos, aunque, al mirarlas de cerca, se vea que las esculturas son de madera por razones de economía. Y desde las muy altas torres se oye el carillón sabiamente ordenado de las campanas, honra y regocijo de la comunidad flamenca. Pero hasta la música y la arquitectura son demasiado abstractas para reflejar el carácter especial de la región. Se necesitan colores (colores verdaderos, vivos): pinturas de fiestas cordiales y vulgares en las que hombres rojos y mujeres blancas beben, fuman y danzan juntos torpemente; pero también representaciones de torturas atroces, de indecentes y horribles martirios y de enormes madonas de buen color, carnes abundantes y escandalosamente bellas. El pincel del "terrible" Rubens —tan diferente de la pintura sobria y seria de Rembrandt y Gerard Dou, que viven (como Erasmo y Hugo Grocio) rodeados por las melancólicas marismas holandesas— es el que puede ilustrar para nosotros el verdadero carácter de Flandes: no las pinturas alegóricas y oficiales de París encargadas por María de Médicis, sino las que se ven en Amberes y en Bruselas.

Años más tarde Taine, Thoré, Fromentin y muchos otros recurrirían al contraste entre las condiciones políticas de Holanda y Flandes a fin de "explicar" las diferencias entre los estilos de pintar en esas regiones vecinas. Pero aunque bien podría ser que hubiese inspirado sus teorías, Michelet enfocó la cuestión desde el ángulo opuesto. En su caso el arte le proporcionaba la prueba que necesitaba para poder entender el temperamento y, en consecuencia, la historia, de los habitantes de Flandes: de la misma manera que las "rocas blancas, angulares, afiladas como navajas de afeitar" y la furia del mar ("que es inglés por inclinación y aborrece a Francia, porque destroza nuestros barcos y encenaga nuestros puertos") ayudaban a explicar el carácter tan distinto de Bretaña [69].

Michelet regresó con frecuencia a las artes visuales cuando trataba de arrojar luz sobre las creencias y circunstancias de anteriores sociedades: no sólo (como ya era habitual) a la solemnidad religiosa de las catedrales góticas, sino también a imágenes menos previsibles. «Id a la biblioteca», les dice a sus lectores, «y examinad los grabados de Callot y Rembrandt. Diréis que es una comparación ridícula y tendréis razón: es como traer la arena y los guijarros de algún arroyuelo seco a la presencia de un océano. No importa. Mirad, estudiad, haced preguntas» [70]. Y lo que ve al contrastar las obras de los dos hombres —sus estilos y también los temas que pintan— es la diferencia entre la cruel opresión soportada por el campesinado francés y la libertad y orgullo de los holandeses.

Quizá el más notable de todos los intentos, a menudo confusos, de utilizar las artes como indicación del temperamento de una sociedad concreta, y merecedor de ser citado con cierta extensión, se nos presenta cuando Michelet analiza el problema de por qué Francisco I decidió perder el invierno de 1524 disfrutando de la buena vida en Italia septentrional, error que muy pronto le llevó a la desastrosa derrota de la batalla de Pavía, donde fue capturado. Sin duda, opinaba Michelet [71], el paisaje gustaba al rey, como demostraría en algunos poemas que escribió más adelante; y es inconcebible que dejara transcurrir cuatro meses sin dedicarse a algún asunto del corazón. Los historiadores, sin embargo, se han equivocado al tratar de identificar a alguna gran dama que pudiera haberle hecho olvidar las que quedaban en Francia. Porque la cuestión era distinta: en Italia "tout est dame". Las que Correggio copió con tanta frecuencia, y cuyas formas son a veces bastante ruines, mal alimentadas, demasiado flacas, resultan más encantadoras por esa misma razón. Su elegancia reside enteramente en el espíritu.

Fue un tiempo en el que Italia tuvo una gran revelación. A las virginales madonas florentinas a las que ya ha dado vida Rafael les falta todavía animación. Pero ahora ha surgido una nueva raza, revitalizada por el sufrimiento y que ha crecido entre las lágrimas. Se agita un temperamento nuevo, delicado y encantador, la sonrisa enfermiza de un miedo tímido que sonríe sólo para no llorar. ¿Quién será capaz de captar esa disposición?... El campesino lombardo del pueblo de Correggio, el artista hambriento, incapaz de dar de comer a su familia, que recoge lo que ve: esa Italia nueva, todavía joven, pero enferma y nerviosa. Contemplad la pequeña santa Catalina de los *Desposorios místicos* [figura 159] del Louvre: una pobre criaturita que morirá pronto o que no crecerá. Es más que enfermiza, carece de salud; se advierte en la irregularidad de las articulaciones de los brazos que el pintor ha reproducido con tanta precisión. Y sin embargo, pese a todo ello, no le falta un encanto dolorido, y la espina punzante de su corazón penetra en nuestros sentimientos más íntimos y los hace temblar de piedad y ternura con un escalofrío contagioso.

Así era Italia en aquel momento, debilitada y pálida. Correggio se había limitado a copiar y a inspirarse en esta nueva fuente, caracterizada por una extraña sonrisa que temblaba entre el sufrimiento y la gracia. Francisco I no vio a Correggio, pero sintió la Italia de Correggio y disfrutó con ella: «Y no me cabe duda de que ésa fue la razón de su largo periodo de inactividad».

Ningún historiador, ni tampoco ningún historiador del arte, elegiría hoy escribir así sobre Correggio o sobre Francisco I; pero los historiadores del arte han comentado extensamente los cambios que parecen haberse producido en la pintura italiana hacia el final del segundo decenio del siglo XVI, y muchos han tratado de ver en estos cambios un reflejo de alguna crisis más profunda en la situación espiritual y política de la Italia de esa época. Al recurrir a un cuadro a fin de caracterizar, aunque sea de manera imprudente, la mentalidad de Italia en un momento crucial de su historia, Michelet fue el primero que adoptó un enfoque para el estudio de la cultura que todavía se usa constantemente.



159. Correggio, *Desposorios místicos de Santa Catalina* (París Louvre).

III

La "invención" del Renacimiento ha seguido siendo, sin embargo, el éxito más duradero de Michelet: su afirmación de que el siglo XVI presenció no sólo, como se venía reconociendo desde mucho antes, «el renacer del arte y de las letras», sino —lo que era mucho más importante— «el descubrimiento del mundo y el descubrimiento del hombre» [72]. Que algo de gran importancia y alcance había sucedido en este periodo lo reconocieron muchos historiadores anteriores (Roscoe entre ellos), pero Michelet fue el primero que trató de explorar los cambios con cierto detalle y construir a partir de ellos la síntesis general que describió como Renacimiento. Empezó a adoptar el término durante el ciclo de conferencias que pronunció en el Collège de France en 1840 [73], pero sólo cuando lo utilizó para el título del séptimo volumen de su *Histoire de France*, aparecido en 1855 (doce años después de que pensara por primera vez en publicarlo) [74], pasó a ser de uso general, y atrajo la atención de Jacob Burckhardt.

Se han analizado mucho los antecedentes de este "invento" y, hace más de una generación, Lucien Febvre [75], uno de los grandes discípulos de Michelet, sugirió una ingeniosa interpretación psicológica del significado que tuvo para Michelet. Febvre llamó la atención sobre la súbita pasión que nació en su vida a raíz del dolor que sintiera a la muerte de su primera esposa, dolor asociado con un sentimiento de culpabilidad; sobre su emancipación personal de la Iglesia y del cristianismo; sobre el desagrado cada vez mayor que le inspiraba la Edad Media. Todo esto se puede aceptar. Pero también intervinieron otros factores. Su ampliación del concepto del Renacimiento a partir de un movimiento que sólo había significado un resurgir de las artes y de las letras a otro que abrazaba todos los aspectos de la existencia humana fue posible y tomó la forma que conocemos debido úni-

camente a su sensibilidad por las artes y a lo convencido que estaba de su extrema importancia.

Como muchas personas de su generación, Michelet había combinado en su juventud el entusiasmo por la arquitectura de la Edad Media con una admiración tradicional por la pintura del Renacimiento clásico. Pero también mostró gran interés por la escultura y visitaba con frecuencia [76] el llamado "Musée de la Renaissance", que fue creado en 1824, pero que no se abrió al público hasta 1835 e, incluso entonces, con grandísimas dificultades [77]. Se le encontró acomodo en un conjunto de salas del Louvre, colocándolo bajo la dirección del departamento de antigüedades clásicas. Contenía cierto número de estatuas llegadas del desmantelado Musée des Monuments Français de Lenoir, así como otras de procedencias muy diversas. Entre las figuras que se podían admirar allí figuraban los *Prisioneros* de Miguel Angel, las *Tres Gracias* de Germain Pilon (que tanto irritaba a Michelet), el *Milón de Crotona,* de Puget, el *Cupido* de Bouchardon y dos grupos de Canova. Salta a la vista, por tanto, que el término Renacimiento, aplicado al museo, se tomaba en un sentido tan amplio que quedaba casi desprovisto de significado. Es posible, de todos modos, que a Michelet le llamara la atención el hecho mismo de que se utilizara la palabra, aunque sin duda estaba familiarizado con el catálogo de Lenoir de *su* museo, en el que, en fecha tan temprana como 1802, se hacía referencia «al siglo universalmente conocido, por lo que se refiere a las bellas artes, e incluso a las letras, con la notable denominación de *siglo del Renacimiento*» [78].

Entre 1849 y 1851, las esculturas francesas e italianas del siglo XV y, especialmente, del XVI que se encontraban en el Louvre volvieron a distribuirse de manera mucho más lógica en cinco galerías exclusivamente reservadas para ellas, cada una con el nombre de un destacado maestro francés [79]: los *Prisioneros* de Miguel Angel y la *Diana* de Benvenuto Cellini se colocaron en la "Salle de Jean de Douay, dit de Boulogne", en compañía de varios retratos franceses en busto del mismo periodo. El nacionalismo extremo de que hacía alarde esta instalación provocó algunas críticas, y la sala cambió pronto de nombre [80]. Sin embargo, la vinculación artística de Francia e Italia en un nivel de igualdad alentó sin duda a Michelet a asignar a Francia un papel principal en la creación del Renacimiento. Michelet afirmó que si bien los franceses eran todavía bárbaros en la víspera de su primera irrupción en Italia, sólo ellos habían sido capaces de entender los verdaderos logros de los artistas italianos y de transmitirlos al resto de Europa y a la posteridad. «El descubrimiento de Italia tuvo repercusiones mucho más importantes para el siglo XVI que el de América. Todas las otras naciones vienen detrás de Francia, pero son a su vez iniciadas y empiezan a ver con claridad gracias a la luz de este nuevo sol» [81].

Su percepción de la cronología artística era un tanto vaga, pero Michelet, como la mayoría de los franceses de su tiempo, con la excepción de un reducido número de católicos reaccionarios de una especie que aborrecía especialmente (pero cuyas obras estudiaba), tenía en general poca afinidad con el arte italiano del siglo XV, aparte de las raras ocasiones en que parecía moverse en la dirección del realismo [82]. Eso le llevó a visualizar aquel siglo no, como después ha sido habitual entre los historiadores, en tanto que periodo de gran resurgimiento y fuerza en la esfera de la pintura, escultura y arquitectura, sino, por el contrario, como un periodo muerto, opresivo, que aplastaba todo talento que surgía. Michelet creía, sin embargo, que sólo mediante el arte podía el ser humano escapar de la detestable Edad Media —«ce terrible mourant qui ne pouvait mourir ni vivre, et devenait plus cruel en touchant à sa dernière heure» [83]— porque el arte no había sido perseguido como lo habían sido la ciencia y la tecnología. El gran genio que tal vez había logrado la necesaria ruptura era Brunelleschi, «el Cristóbal Colón del mundo antiguo» [84],

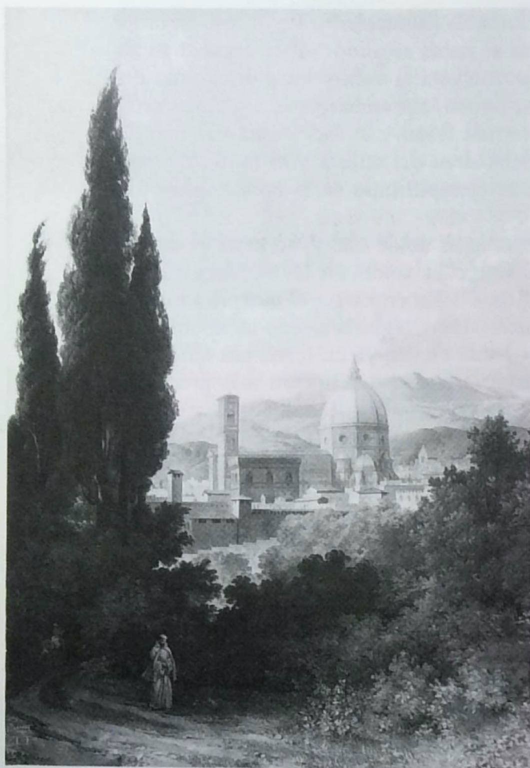
que diseñó en 1420 la cúpula de la catedral de Florencia (figura 160). Pero, cosa bastante sorprendente, el ejemplo de Brunelleschi apenas se había seguido. «Para combatir esta victoria del Renacimiento, el gótico moribundo vuelve a la vida y hace un último esfuerzo»: a la aguja de la catedral de Estrasburgo, siguen, sin embargo, el agotamiento y la autocondescendencia. El gótico se hace incluso más frágil y se rodea cada vez más de las artes triviales de la ornamentación, con la delicadeza del tallista y el bordador, con ricitos y efectos como de encaje, todo lo cual está ejemplificado en la bonita iglesia de Brou (figura 161) [85].

Es cierto que ya habían pasado más de ochenta años desde que se aceptara el diseño de Brunelleschi para la cúpula de la catedral de Florencia cuando, en 1506, Margarita de Austria colocó la primera piedra de la iglesia de Brou [86]. Sin embargo, el inexplicado paso de Michelet desde la Toscana a Francia es desconcertante y seguiría siendo inexplicable si no fuera porque su íntimo amigo Edgar Quinet había escrito ya en fecha tan temprana como 1834 un notable artículo —poema en prosa sería una descripción más precisa— llamado "Des Arts de la Renaissance et de l'Eglise de Brou", que llamaba la atención prácticamente sobre la misma cuestión, pero de manera mucho más precisa [87]. Quinet comparaba la Italia moderna de Rafael y Miguel Angel con la región de Francia todavía primitiva, cubierta de bosques y pantanos, «que ha conservado hasta el día de hoy la infinita melancolía de los lugares deshabitados», donde «la Edad Media buscó por última vez refugio en la iglesia de Brou», último monumento de una arquitectura moribunda en la que todo dejaba traslucir síntomas de debilidad y agotamiento.

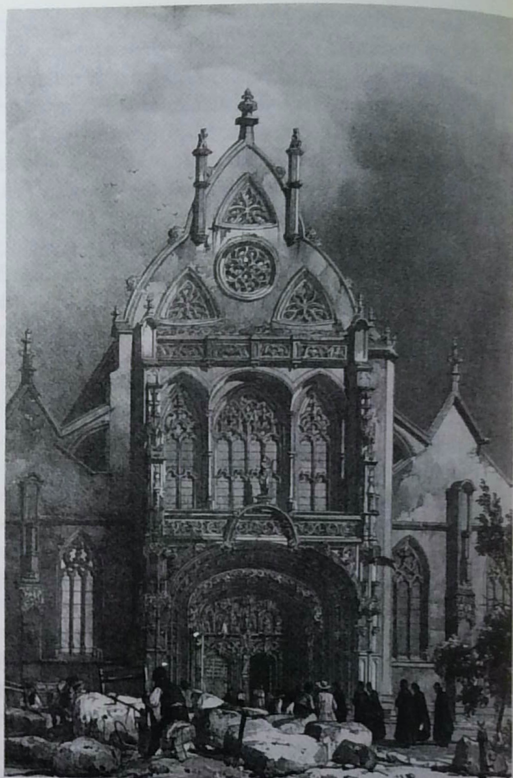
Michelet debió de echar mano del ensayo de Quinet con especial satisfacción, ya que parecía apoyar su afirmación de que Brunelleschi había sido un gigante aislado, que luchó en vano contra la persistencia e inercia del gótico. Sólo con la pintura de Leonardo —y en este punto Michelet reconoce abiertamente su deuda con Quinet [88]— se hace sentir una vez más el Renacimiento. Pero a Leonardo le espera el mismo destino que a Brunelleschi: no tiene sucesores [89]. Incluso el tranquilo y encantador Rafael resulta decepcionante porque se aparta con gran decisión, con gran egoísmo, de la trágica vida de su tiempo: «¿Saben esas impasibles madonas lo que sus hermanas vivas han sufrido a manos de Borgia en el saco de Forlì y de Capua? ¿Es posible que los filósofos de *La Escuela de Atenas* prosigan su razonamiento y sus cálculos el día en que Brescia es saqueada y un violento [soldado] golpea al futuro restaurador de las matemáticas [Niccolo Tartaglia], que se abraza estrechamente a su madre? Y, finalmente, esa *Psique*, dos veces pintada por Rafael de manera tan encantadora, ¿no ha oído el terrible grito de Milán, torturada por los españoles, que mañana estarán en Roma?» [90]. Sólo había un hombre de verdad en aquel tiempo: «¿Saben esas impasibles madonas lo que sus hermanas vivas han sufrido a manos verdadera de Italia, y a él y a su obra dedica Michelet veintitantas páginas enfervorecidas [91].

Michelet pudo así posponer el florecimiento del Renacimiento artístico hasta bien entrado el siglo XVI, y dado que siempre estaba dispuesto a interpretar el arte como la encarnación de grandes movimientos del espíritu humano, para él era natural asociar las pinturas de Miguel Angel (y las esculturas que pudo ver en el Musée de la Renaissance) con los cambios geográficos, religiosos, sociales y políticos que marcaron un momento decisivo en la historia del mundo.

La importancia que se ha dado aquí a las reacciones de Michelet ante la pintura, la escultura y la arquitectura quizá transmitan la impresión de que la inspiración para proescultura y la arquitectura quizá transmitan la impresión de que la inspiración para proponer lo que era sin duda uno de los conceptos historiográficos más audaces del siglo XIX fue enteramente resultado de esas reacciones. Esa impresión sería totalmente errónea. De todos modos, sería casi igualmente erróneo no apreciar todo lo que su "invención" de un



160. L.-T. Turpin de Crissé, *Vista de la catedral de Florencia* (Londres, Hazlitt, Gooden y Fox, 1984).



161. Isidore Taylor, *Voyages Pittoresques* (Franco Condado), 1825: la iglesia de Brou (litografía de un dibujo de Bonington, probablemente basado en un apunte de Taylor sobre el terreno).

Renacimiento cuyas fronteras se extendían mucho más allá de los confines del arte debe a su sensibilidad artística. Todavía más importante que eso, sin embargo, es el hecho de que hubiera colocado las pruebas que pueden derivarse de la pintura, la escultura y la arquitectura a la vanguardia misma de la investigación histórica, consiguiendo realizar así lo que había sido hasta entonces el sueño excesivamente ambicioso y estéril de los anticuarios y, al mismo tiempo, abriendo el camino a un tipo de investigaciones que ninguno de ellos había sido nunca ni remotamente capaz de concebir.

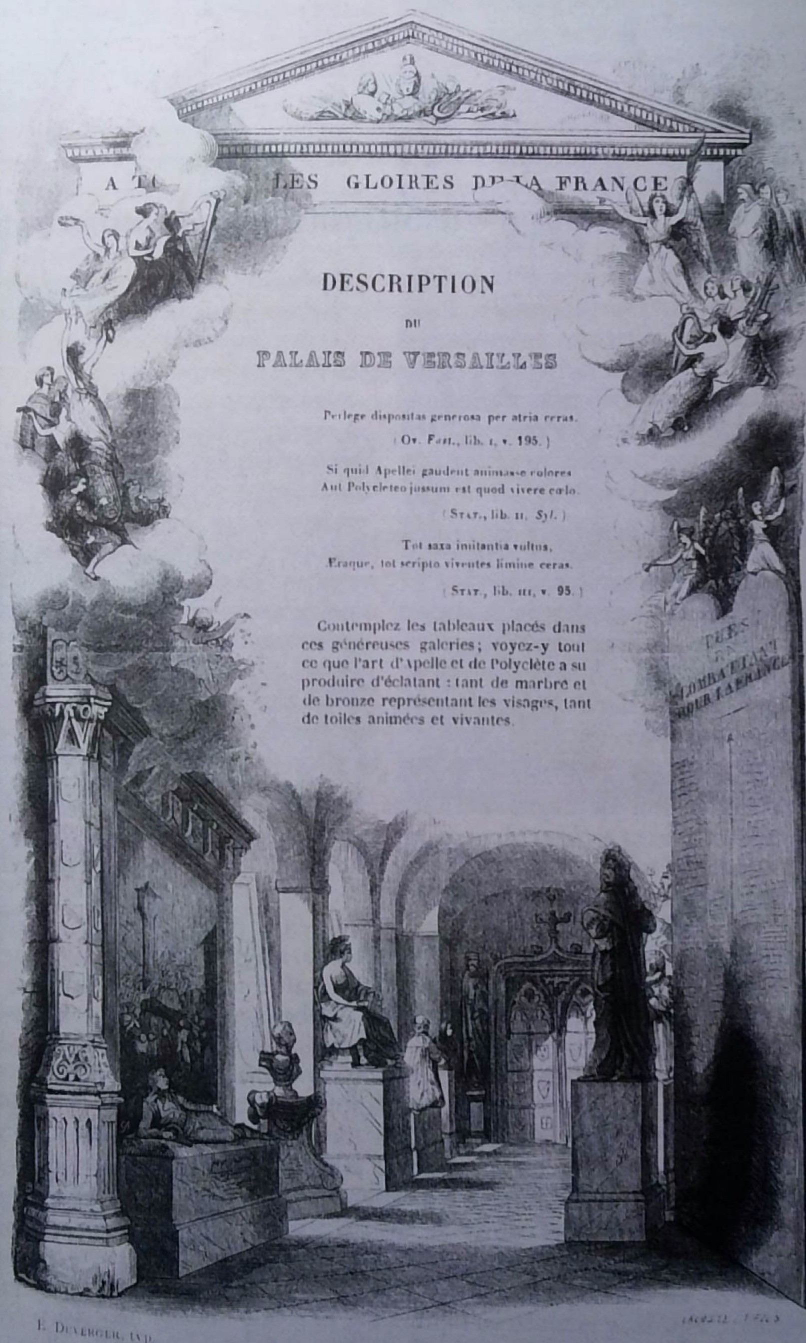
## 11

# *Museos, ilustraciones y la búsqueda de la autenticidad*

### I

Cuando Michelet recordaba sus visitas infantiles al Musée des Monuments Français, con su incomparable tesoro de esculturas, que aún hacía muy poco, y en respuesta al poderoso llamamiento de la Revolución, habían salido de conventos, palacios e iglesias, y que se encontraban allí extrañamente situadas y privadas de sus pedestales, se negaba a creer que se encontraran confundidas o desorganizadas: «Reinaba por el contrario entre ellas, por vez primera, un orden poderoso, un orden verdadero, el único orden verdadero, que reflejaba la sucesión de las edades. Gracias a ellas se revelaba la perpetuidad de la nación» [1]. Se trataba de una reacción bastante natural ante las dotes de Lenoir como decorador, pero diametralmente opuesta a lo que se pretendía cuando, poco más de diez años antes, el almacén de los Petits Augustins se había reorganizado provisionalmente en el interior de una ciudad que estaba haciendo todo lo posible por destruir la idea misma de continuidad. La transformación de una institución, ostensiblemente pensada para el estudio exclusivo del arte, en otra capaz de despertar poderosos sentimientos sobre la historia de Francia quizá no fuera accidental, pero, desde luego, no era inevitable. Sin embargo, casi exactamente en el mismo momento, se estaba creando en el otro extremo de Europa un museo que tenía precisamente esa intención.

En 1801 el templo de la Sibila abrió sus puertas en el parque Pulawy, a orillas del Vístula, no lejos de Varsovia (figura 163) [2]. Su nombre, al igual que su arquitectura, provenían del antiguo templo circular romano, pintorescamente situado por encima de las cascadas de Tívoli cerca de Roma, y ambas cosas creaban una impresión totalmente engañosa sobre el contenido del edificio, al que en un principio se le había dado el nombre, mucho más adecuado, de templo del Recuerdo. Lo rodeaban dieciocho gigantescas columnas de mármol y, mientras el visitante subía los escalones que llevaban a las dobles puertas del museo, iba viendo, inscritas sobre la entrada, las palabras EL PASADO AL FUTURO. De las dos galerías circulares la superior estaba coronada por una cúpula, desde donde se derramaba la luz sobre las obras expuestas. En el centro había un altar de granito rosado, sobre el que descansaba el cofre real, con joyas que habían pertenecido a los reyes de Polonia, así como miniaturas representándolos, fragmentos de sus ropas y pequeños objetos tomados de sus tumbas. En el ábside frente a la entrada había trofeos de victorias militares: escudos, espadas y estandartes capturados. El sobrio interior neoclásico contenía además el botín arrebatado a los turcos cuando el rey Jan Sobieski, en 1683, liberó Viena del sitio otomano y, en dos armarios semicirculares, dotados de cajones especiales cubiertos de cristal, se exhibían cofres, tabaqueras, abanicos, relojes, sellos, monedas, medallas y



A TO LES GLOIRES DE LA FRANCE

# DESCRIPTION

DU

# PALAIS DE VERSAILLES

Perlege dispositas generosa per atria ceras.

(Ov. *Fast.*, lib. I, v. 195.)

Si quid Apellei gaudent animasse colores
Aut Polycleteo jussum est quod vivere cœlo.

(Stat., lib. II. *Syl.*)

Tot saxa imitantia vultus,
Æraque, tot scripto viventes limine ceras.

(Stat., lib. III, v. 95.)

Contemplez les tableaux placés dans ces généreuses galeries; voyez-y tout ce que l'art d'Apelle et de Polyclète a su produire d'éclatant : tant de marbre et de bronze représentant les visages, tant de toiles animées et vivantes.

E. Duverger, imp.

162. Alexandre de Laborde, *Versailles Ancien et Moderne*, 1841: Museo de Versalles.



163. Jean-Pierre Norblin, *Templo de la Sibila en Pulawy*, 1803, dibujo a la aguada (Cracovia, Museo Czartoryski).

otros recuerdos similares. De las paredes de la galería inferior, a donde no llegaba luz natural, colgaban escudos conmemorativos de bronce dorado.

El templo de la Sibila, concebido después del último desmembramiento de Polonia, tenía más de gigantesco relicario que de museo. Los objetos que contenía eran muy diversos, pero todos con un rasgo común: proporcionaban una prueba tangible de que en otro tiempo había existido un gran reino polaco. El propósito del Templo era ofrecer, de forma visual, un panorama histórico coherente.

El templo se construyó en una de las muchas propiedades familiares de la princesa Czartoryski, quien, como muchos de sus contemporáneos de toda Europa, estaba interesada desde antiguo en comprar todos los objetos con resonancias históricas que encontraba. En Stratford-upon-Avon pagó veinte guineas por una silla en la que se había sentado Shakespeare, y en Londres adquirió recuerdos de Enrique VIII y de Cromwell. Todos estos, y muchísimos más, se llevaron a la "Casa Gótica", otro pabellón de la misma propiedad, que se había pensado destinar en un principio al encargado del templo, pero muy pronto se le transformó y amplió radicalmente hasta convertirlo en un segundo museo, también con finalidad histórica. La princesa Czartoryski tenía la esperanza de colocar en las paredes ladrillos de la Bastilla, piedras de un castillo de Francisco I y un capitel o un bajorrelieve del Panteón o del Capitolio romanos. Encima de la entrada había hecho inscribir el verso más conmovedor de Virgilio: SUNT LACRIMAE RERUM ET MENTEM MORTALIA TANGUNT. El alcance, la calidad y la autenticidad de los objetos expuestos variaba mucho: Eloísa y Abelardo estaban representados con fragmentos de huesos (la princesa Czartoryski estaba en contacto con Lenoir en París); Petrarca y Laura, por medio de trozos de ropa; Ossian por hierba cortada de la tumba de Fingal y colocada dentro de un marco; Enrique IV, Cromwell, Newton y Carlos XII de Suecia por sus máscaras mortuorias; y la amante de Francisco I, "La Belle Ferronnière", por el magnífico retrato de

Leonardo da Vinci, *La dama del armiño*, adquirido en Italia por Adam George Czartoryski, hijo de la princesa, y adecuadamente rebautizado para hacerlo aceptable.

Colecciones históricas como la que se veía en la Casa Gótica del parque Pulawy no eran nada infrecuentes en Europa durante los primeros años del siglo XIX. Sin embargo, la idea de utilizar objetos de épocas pasadas que se consideraban auténticos al servicio de una causa ideológica, como se hacía en el templo de la Sibila, era todavía inusual, aunque es cierto que abundaban los precedentes religiosos. Muy pronto sería repetidamente imitado [3].

En 1833, exactamente tres años después de que el contenido del templo fuese desmontado y escondido precipitadamente para escapar al ejército del gran duque Constantino de Rusia, mandado para aplastar la rebelión polaca, y también exactamente tres años después de la subida del duque de Orleans al trono de Francia como Luis Felipe, a raíz de una revolución dinástica, se decidió convertir el abandonado palacio de Versalles (el símbolo más vigoroso del autoritarismo borbónico) en amplio museo que diese cabida a «tous les souvenirs historiques nationaux qu'il appartient aux arts de perpetuer» (figura 162). La intención del nuevo rey era celebrar «la grandeur de la France et la splendeur de la couronne» [4], la misma combinación de nación y monarquía que, aproximadamente una generación antes, había inspirado la empresa más conmovedora y también más frágil de la princesa Czartoryski. Se encargó a pintores de todas clases un número muy elevado de grandes lienzos históricos. Después de algunos años de olvido, Faramundo volvería a resucitar, y al artista al que se confió la tarea se le pidió que distinguiera con especial cuidado el ropaje de los galos del de los francos y que consultara las carpetas de Roger de Gaignières, así como varios volúmenes de grabados y los *Monumens* de Montfaucon [5]. Lo que resulta especialmente llamativo no es tanto la continuidad de la historia francesa como la continuidad de las fuentes visuales utilizadas para relatarla.

El museo de Versalles, en palabras de uno de sus conservadores, se había formado «non pas au point de vue de l'art, mais au point de vue de l'histoire». Este punto de vista no debió de resultar muy alentador para los muchos pintores empeñados en sacar adelante sus lienzos sobre «El encuentro entre Felipe Augusto y Enrique II en Gisors el 21 de enero de 1188» o «El tratado firmado entre cruzados y venecianos en la iglesia de San Marcos en 1201» y otros temas parecidos; y ya por entonces se reconoció, como ha seguido haciéndose después, que la aportación del museo a las artes no fue, con algunas notables excepciones, de gran distinción. ¿Qué decir, sin embargo, de la historia? Las reivindicaciones que se hicieron fueron desmesuradas. El museo contenía «la colección mayor y más variada de obras de arte que ninguna nación haya dedicado nunca a los recuerdos de su historia. Asedios y batallas, conquistas, cruzadas, hechos históricos, ceremonias, personas ilustres por la sangre, el genio, el valor, la ciencia o la belleza; pinturas, retratos, estatuas, sepulcros» [6].

Es posible que todo esto fuera correcto, pero, de acuerdo con las normas que siempre se habían entendido perfectamente desde Montfaucon, la versión de la historia presentada por el museo era muy deficiente. Quizá fuera ésa su intención. Desde luego, si el término "recuerdos" se transforma en "fantasías", lo que se veía en Versalles resulta mucho más comprensible. Para algunos periodos, es cierto, era posible complementar los esfuerzos imaginativos de los pintores modernos con pruebas de mayor peso: bustos de la época, por ejemplo, o —más frecuentemente— copias de bustos, y moldes de sepulcros, a menudo arbitrariamente reconstruidos tanto para su exhibición en el Musée des Monuments Français como después. Además, el mismo Versalles, y lo que se conservaba aún de su decoración, obra de Lebrun y de Coysevox, evocaba con claridad una poderosa imagen

de cómo era la monarquía bajo Luis XIV, aunque también se encargó a artistas modernos
que hicieran representaciones pictóricas de muchos de los acontecimientos más destacados
de entonces y del siglo XVIII. Tan marcadas diferencias en el estilo al reproducir el mismo
periodo histórico tuvieron sin duda que perturbar a cualquier visitante deseoso de estable-
cer contacto visual con el pasado. Diferencias, pero también parecidos. Por grande que
sea la atención prestada a los cambios de ropa y armas, una victoria de los franceses sobre
los ingleses en 1745 resulta extrañamente similar a la victoria conseguida por los france-
ses sobre los rusos en 1807 si ambos cuadros están pintados por Horace Vernet entre 1828
y 1836 [7].

Como es lógico, la historia reciente ofrecía en potencia las fuentes visuales más ricas y auténticas del museo, que eran, al mismo tiempo, las más controvertidas. Es cierto que, después de haber estado escondidos durante gran parte de la Restauración, los grandes lienzos encargados a David, Gros y Girodet para celebrar los triunfos de Napoleón podían proporcionar ahora una intensa evocación de su régimen. La Revolución misma, sin embargo, sólo se podía representar mediante las batallas victoriosas —¡aún más batallas victoriosas!— combatidas bajo sus auspicios. Por lo que al museo se refería, Danton y Robespierre podrían no haber existido nunca: no eran "hechos históricos".

El templo de la Sibila se concibió para mantener vivo el recuerdo de una nación destruida, y eso se lograba con el despliegue de reliquias tangibles de su gloria dentro de un edificio que compendiaba lo más admirado de la arquitectura clásica. El museo de Versalles se pensó para difuminar (o más bien para erradicar) los recuerdos asociados a uno de los edificios más celebrados de Francia —recuerdos de monarcas despóticos y extravagantes, aislados de los súbditos que gobernaban— sustituyéndolos por otro conjunto de recuerdos completamente distintos: más de mil años de monarquía y nación unidas en la causa común de derrotar a los enemigos y extender la civilización. El Germanische Nationalmuseum, abierto en Nuremberg el 15 de junio de 1853, se proponía crear una historia para una nación que no existía aún [8].

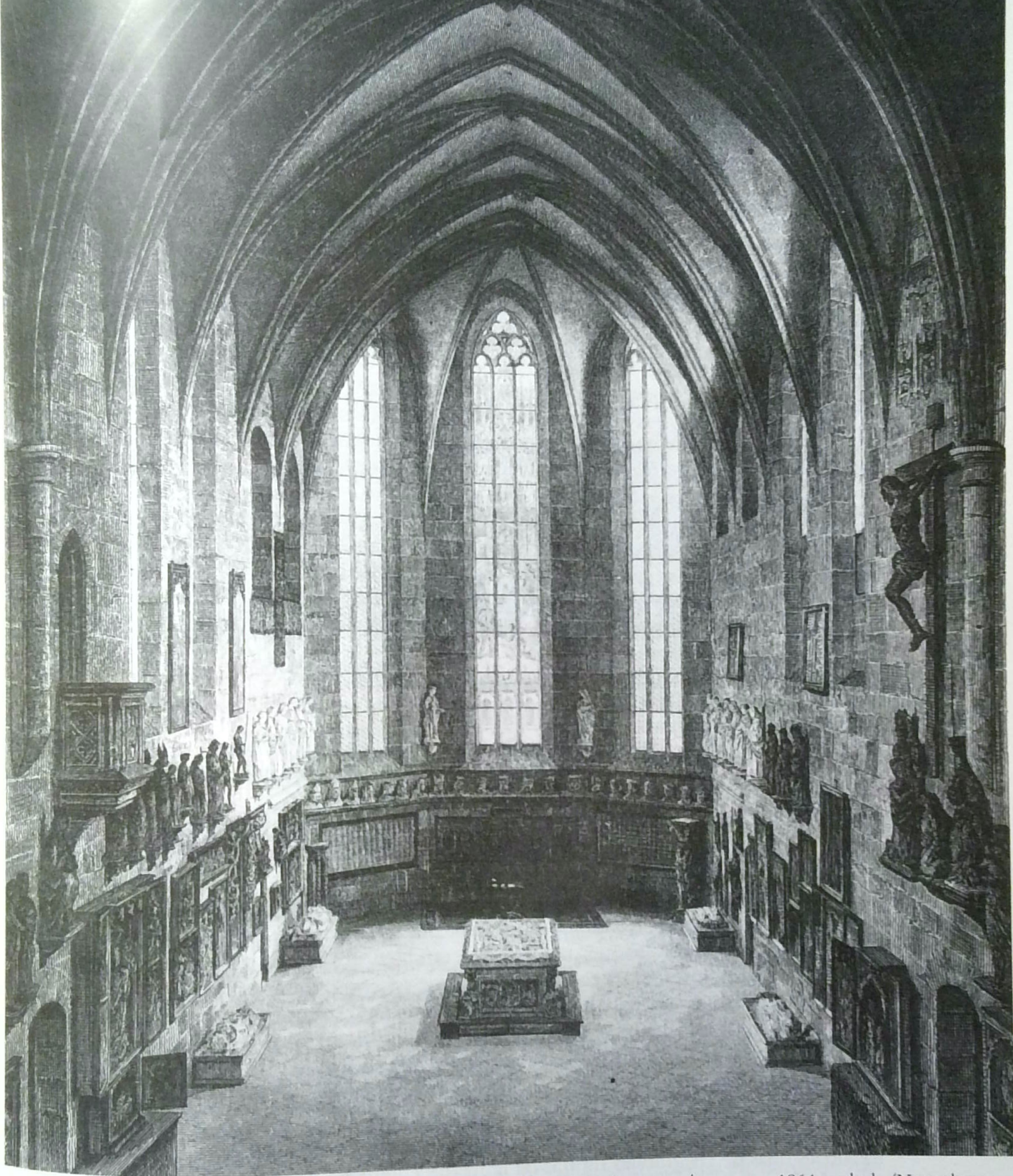
Se escogió para ubicarlo un monasterio cartujo secularizado que desde la Reforma había pertenecido a la ciudad. El núcleo de su primera colección procedía de Hans von und zu Aufsess, que llevaba aproximadamente veinte años tratando de crear una institución semejante [9]. Muchos pequeños museos provinciales repartidos por Europa habían nacido de esa manera, pero —como indica su nombre— a los fundadores del museo de Nuremberg les impulsaba una ambición fuera de lo corriente. Se proponían nada menos que exhibir la civilización alemana en su totalidad. Se buscaron socios que pagaran una cuota, consiguiéndose la colaboración de personas que vivían en todos los estados donde se hablaba alemán [10]. También se recibió mucha ayuda de los gobernantes de estos estados, si bien antes de que pasara mucho tiempo serían barridos por ese mismo nacionalismo alemán que, desde el principio, se encarnó en el museo y en sus colecciones. Pero aunque el Museo Nacional, sobre todo después de la fundación del Imperio en 1871, se convirtió de hecho en el foco de un patriotismo extremo que asumió proporciones extraordinarias, y en ocasiones morbosas [11], esas emociones, afortunadamente, son menos peligrosas cuando carecen de poder que les dé sustancia. Los primeros años del museo destacaron por un nivel muy elevado de erudición y técnica museística. Los fundadores se proponían esta-
blecer un «repertorio bien organizado de las fuentes de la historia, la literatura y el arte
alemanes desde los primeros tiempos hasta 1650», y el museo iba a estar estrechamente
asociado con archivos y biblioteca [12]. Algunos años más tarde se definió con algo más de
claridad su política en los siguientes términos: «Dar a conocer, por medio de colecciones
propias, un cuadro lo más verdadero y completo posible de la vida y las actividades de











165. Franz Hablitschek, *Iglesia del monasterio cartujo que forma parte del Germanische Nationalmuseum*, c. 1864, grabado (Nuremberg, Germanische Nationalmuseum).

164 (*izquierda*). Ludwig Braun, *Vistas selectas del Germanische Nationalmuseum*, después de 1868, lápiz con aguada (Nuremberg, Germanische Nationalmuseum).



166. Wilhelm von Kaulbach, *Apertura de la tumba de Carlomagno por orden del emperador Otón III*, 1859, fresco, actualmente destruido, anteriormente en el Germanische Nationalmuseum.

nuestros antepasados, evocar en sus salas el recuerdo de los momentos más importantes de la historia de la patria y honrar la memoria de los hombres y mujeres más destacados de Alemania» [13].

A estos hombres y mujeres eminentes se les honraba en una sección especial del museo en la que se mostraban sus retratos gracias a monedas, medallas y sepulcros, así como pinturas y grabados. Mediante los admirables boletines mensuales publicados por el museo (ilustrados con grabados en madera de excelente calidad) seguimos con interés y respeto las adquisiciones, por compra o donación, de grabados, manuscritos iluminados, libros y archivos y toda clase de mobiliario; y también nos enteramos de la evolución de los distintos aspectos del museo y sus depósitos, así como de las publicaciones del momento sobre historia medieval alemana gracias a breves e informativas reseñas [14].

Para los visitantes del monasterio mismo, la impresión era de otro tipo y mucho más emotiva. A medida que las grandes salas abovedadas se fueron llenando de monumentos (figura 164), se hizo posible pasear por claustros en los que se alineaban lápidas sepulcrales en posición vertical y armaduras completas; detenerse en la sala de armas, de cuyas paredes colgaban espadas, escudos y estandartes; ver en el coro reproducciones de las tumbas de algunas de las grandes figuras de la historia alemana (figura 165), mientras que en el antiguo refectorio se exhibían reproducciones del monumental león de bronce de Brunswick y de las puertas y la columna del mismo metal de Hildesheim. Más adelante

llegarían las vidrieras de colores y los arcos románicos. Los anacronismos y la confusión entre regiones daban al visitante la posibilidad de captar las resonancias de una "histoire imaginaire" al pasearse por un "musée imaginaire". Y también era posible llevarse a casa parte de aquella historia en forma de reproducciones en bronce o en marfil o madera, disponibles desde el comienzo mismo del museo [15].

El Germanische Nationalmuseum de Nuremberg fue sin duda el mayor de su género en Europa, pero no el único, ni mucho menos, como tampoco el primero; porque muchos otros pueblos con aspiraciones a convertirse en estados trataron de crearse una identidad nacional por el sistema de reunir los restos materiales de su pasado [16]. Hacia finales de siglo, sin embargo, se produjo un cambio de enfoque. Los italianos, por ejemplo, parecían haber adquirido su identidad nacional mediante una combinación de política y fuerza, y muchas ciudades decidieron celebrar ese éxito con la creación de museos especiales. Pero como se trataba de historia muy reciente, la mayoría de los grandes capitanes y las gestas que la caracterizaban podían representarse por fotografías u obras pictóricas a gran escala más o menos contemporáneas, y de un tipo que, evidentemente, no estaba al alcance de los conservadores de Versalles deseosos de presentar "El bautismo de Clodoveo" o a "Carlomagno cruzando los Alpes". También es cierto que las pinturas exhibidas en los distintos museos del Risorgimento repartidos por Italia se hicieron aproximadamente una generación después de los acontecimientos descritos [17]. En cualquier caso, los artistas habían estado presentes en la lucha por la independencia, y en ocasiones participaron en ella, lo que dio a sus pinturas el mismo tipo de autenticidad que, por ejemplo, se atribuía habitualmente al tapiz de Bayeux, pese a la importancia del elemento de propaganda política que se advertía en él.

De esa autenticidad carecían los frescos modernos que, en diferentes momentos, se encargaron para decorar el museo de Nuremberg. El primero de éstos, situado frente a la reproducción del león de bronce de Brunswick en el refectorio, fue el melodramático *Apertura de la tumba de Carlomagno por orden del emperador Otón III* (figura 166) de Wilhelm von Kaulbach. Al inaugurar el fresco en 1859, Hans von und zu Aufsess, fundador del museo, no cupo en sí de alegría porque vio en los gestos reverentes y atemorizados de Otón y de su séquito, al contemplar la majestuosa efigie de Carlomagno sentado en su trono, el símbolo perfecto de sus propios desvelos para iluminar con la antorcha llameante de la erudición un pasado remoto y oculto, y lograr de ese modo que las glorias de la nación alemana sirvieran de aliento a sus hijos [18].

## II

Se trataba de una respuesta completamente lógica a una obra que nunca se pensó como representación exacta de una escena histórica verdadera, aunque, de hecho, Otón hubiera tomado bajo su protección los restos de Carlomagno. Sin embargo, lo artificioso del fresco de Kaulbach chocaba precisamente con los valores de autenticidad que eran la razón de ser del museo y que proclamaban todos los demás objetos expuestos, tanto si se trataba de originales como de reproducciones. Y, por espacio de una generación al menos, los historiadores se venían quejando ya del efecto totalmente engañoso producido en el público por reconstrucciones del pasado puramente imaginarias que, mucho antes de llegar a ser indispensables como ingredientes básicos de museos históricos como el de Versalles, resultaban familiares —a escala más pequeña— en forma de ilustraciones en libros de historia. Parece apropiado que el primer desafío perseverante a este tipo de convención haya partido, al parecer, del máximo exponente de un nuevo tipo de historia nacional.




167. Agustin Thierry, *Histoire de la Conquête d'Angleterre*, 5.ª edición, 1838: "Edith, la del cuello de cisne, reconoce el cadáver del rey Haroldo".

Augustin Thierry afirmó una y otra vez que apoyarse, como sus predecesores lo habían hecho con tanta frecuencia, en narraciones amables y bien compuestas, producidas por escritores que habían vivido mucho después de los acontecimientos que narraban, sólo podía desembocar en un concepto erróneo del pasado. Era esencial volver no sólo a las fuentes documentales de primera mano, como cartas y crónicas de la época, sino a las palabras mismas con que esas fuentes se habían compilado. Tan sólo escuchando a nuestros antepasados en su propio idioma podríamos apreciar lo diferentes que habían sido de nosotros y empezar a entender su mundo tal como ellos lo entendían. Una de las metas de Thierry, como de muchos de sus contemporáneos, fue introducir en la manera de escribir la historia seria el vivo sentido del color y la realidad que Sir Walter Scott había aportado a la novela histórica y Chateaubriand a sus entusiastas evocaciones de la Edad de la Fe [19]. Era inevitable que Thierry, y la nueva generación de historiadores inspirados por él, volvieran también los ojos a las fuentes pictóricas auténticas y se lamentaran de la impresión falsa del pasado que transmitían los ilustradores modernos. Thierry lo hizo exactamente en 1827.

«Muchos grabados», escribió en sus *Lettres sur l'Histoire de France* [20], «proporcionan las parodias más extrañas de las principales escenas de nuestra historia. Hojéese la más popular de esas obritas tan queridas de las madres que se interesan por la educación de sus hijos, y se verá a los francos y los galos estrechándose la mano al ratificar su alianza para expulsar a los romanos, la coronación de Clodoveo en Reims, Carlomagno cubierto con flores de lis y a Felipe Augusto, con armadura de acero según la moda del siglo XVI, colocando su corona sobre un altar, el día de la batalla de Bouvines» [21].

La queja de Thierry adquiere tintes especialmente dramáticos si se recuerda que, once años después, la quinta edición de su aportación más importante a la erudición, la *Histoire de la Conquête d'Angleterre*, se publicó con una serie de grabados que no procedían del tapiz de Bayeux (al que Thierry hacía referencia en puntos importantes de su análisis de la invasión) sino de los dibujos sumamente caprichosos y románticos especialmente concebidos por Tony Johannot y otros artistas modernos (figura 167); pero para entonces Thierry se había quedado ciego y no tuvo que verlo.

Hemos comprobado que ya desde el siglo XIV, cuando se reprodujeron por primera vez auténticas monedas antiguas en relatos sobre el Imperio romano, se venía pensando con asiduidad en la manera más exacta de ilustrar obras históricas. Después se hizo habitual aportar otras pruebas parecidas —armaduras antiguas o sepulcros medievales— en nuevas ediciones de escritores anteriores y también en volúmenes de anticuarios. Subsistía, sin embargo, un obstáculo insalvable para una visualización del pasado más amplia y que resultase tan auténtica como inmediata. Poquísimos entre los acontecimientos más celebrados o notorios sobre los que se conservaba información escrita parecían haberse recogido en imágenes o, al menos, en imágenes que se hubieran conservado. De cuando en cuando un escritor o un editor con espíritu de iniciativa podían llegar hasta extremos insospechados para remediar esta ausencia. En su traducción (con tercero interpuesto) de una obra que ya era una falsificación de la antigüedad remota (un supuesto relato de la guerra de Troya por un testigo presencial), Charles de Bourgueville escribió en 1572 que sus grabados en madera se habían copiado de las ilustraciones de un manuscrito ("parroissant vieil à merveilles") que le había prestado un amigo ("la modestie duquel ne me permet le nommer") [22]. Apoyándose en este manuscrito que, a su vez, hacía referencia a antiguas efigies en bronce y mármol, Charles de Bourgueville afirmaba ser capaz de mostrar las verdaderas facciones de Aquiles y Agamenón, e incluso la decapitación de Polyxena y el rapto de Elena. De hecho, pese a todas las protestas que hizo sobre la fiabilidad de las fuentes utilizadas (no había, por ejemplo, dioses ni diosas en esta versión de la guerra), De Bourgueville estaba adoptando una política que, inevitablemente, se convertiría en normativa. Los acontecimientos famosos del pasado se reproducían en un estilo que se distinguía muy poco, o nada, del estilo del presente.

Durante la mayor parte de los siglos XVII y XVIII la situación cambió muy lentamente. Lectores y editores aceptaban por igual la convención de que los torpes ropajes y monumentos de la Edad Media, que constantemente salían a la luz debido a nuevas investigaciones, se yuxtapusieran a relatos ilustrados de acontecimientos remotos, dibujados de una manera que sugerían el moderno boudoir. Así se publicó en Londres, entre 1732 y 1747, con volúmenes adicionales para ponerla al día, una bella edición póstuma de una traducción al inglés de la *Histoire d'Angleterre* de Rapin-Thoyras. Para esa edición, el concienzudo anticuario y dibujante George Vertue grabó, unas veces trabajando solo y otras en colaboración, reproducciones cuidadosas y aceptablemente exactas de sepulcros regios de la Edad Media y de retratos documentados, incluyendo, en las mismas planchas, representaciones, en pequeño tamaño, de algún episodio, tratado en el más extravagante estilo rococó, de la misma época que el monumento (figura 168). Casi nunca, podría decirse, el "principio de disyunción", propuesto por Panofsky para describir el contraste, en el arte de la Edad Media, entre estilos contemporáneos y temas antiguos (o la situación inversa) [23] ha sido tan evidente como en estas historias eruditas de mediados del siglo XVIII.

La única concesión que se hizo con frecuencia para proporcionar al menos cierta ilusión de distancia entre el pasado y el presente fue la adopción de un estilo vagamente inspirado en el del Renacimiento clásico veneciano, incluso cuando el tema representado se remontaba a periodos muy anteriores. Esto se advierte con claridad en las atractivas ilustraciones encargadas para decorar los veintiocho excelentes volúmenes en folio de *Rerum Italicarum Scriptores*, obra publicada entre 1723 y 1751. Muratori, el más grande medievalista de la primera mitad del siglo XVIII, sabía perfectamente, como hemos visto, al menos en teoría, la ayuda que, al igual que los textos, podían prestar al historiador los objetos. De hecho, entre sus ediciones de incontables fuentes inéditas (escritas en latín




168. George Vertue, *El rey Ricardo II*, con pergamino representando "la renuncia de este rey a la corona en favor de Enrique de Bolingbroke [Enrique IV]", grabado hecho para ilustrar la traducción póstuma de Rapin-Thoyras, *Histoire d'Angleterre*.

13



# ANDREÆ DANDULI CHRONICON.

## INCIPIT LIBER QUARTUS CONTINENS CAPITULA XIV.

### CAPITULUM PRIMUM.

*De Pontificatu Sancti Marci Evangeliſtæ habens partes V.*



Arcus Evangeliſta in Aquilegia primò Catholicam Eccleſiam fundavit Anno Chriſti Jeſu Domini noſtri XLVIII. Hic ex genere Levi Sacerdos, Evãgeliſta Dei electus, & Petri Apoſtoli in baptiſmate filius, atque in divino ſermone diſcipulus, prædicante Petro Romæ, ut quotidie audientibus nulla ſatietas fieret, rogatus eſt à fratribus, ut ea, quæ ille verbo prædicaret, ad perpetuam eorum commonitionem ſcripturæ commendaret. Petrus verò ut per Spiritum Sanctum ſe ſpoliatum comperit, furto delectatus, factum confirmavit, legendamq; Eccleſiis ſcripturam tradidit.

*Pars Prima.*

MArcus itaque, aſſumpto Evangelio, quod ipſe conſecerat, juſſu Petri Aquilegiam vênit, & in quem primum egreſſus eſt locum, Murſiana vocatur, ubi Eccleſia ſui nominis poſtea A conſtructa eſt; & innumeros ſua prædicatione, & doctrina, ſubſequentibus ſignis, ad Chriſti Fidem convertit. Nam (*) juvenem quemdam Athaulfum filium Ulfi lepræ morbo percuſſum in ſuburbanis Aquilegiæ ſanitati reſtituit, & ſupplicantibus Neophytis Evangelium ſuum tranſcripſit, & obſervandum dedit, quod uſque in hodiernum diem in eadem Eccleſia devotiſſimè veneratur.

*Pars II.*

CUm igitur Beatus Marcus hos cerneret in Fide roboratos, & juſſu Petri Romam redire diſpoſuiſſet, Hermacoram Civem Aquilejenſem, quem ad regendum Populum acquiſitum aptiorem cognoverat, in navicula ſecum aſſumpſit, & directò navigans in Paludes, ubi nunc Rival- B tina Civitas conſtructa dignoſcitur, tamdem pervênit, cui tunc Rivoaltus nomen erat; & urgente vento naviculam ad Tumbam ligavit; apparuitque ei in extaſi poſito Angelus Dei dicens: *Pax tibi, Marce. Hic requieſcet corpus tuum.* Cui cùm ſe paſſurum illico naufragium hæſitaret, ſubintulit Angelus: *Ne timeas Evangeliſta Dei, quia adhuc tibi grandis via reſtat, multaque te pro Chriſti nomine oportet pati. Poſt verò paſſionem tuam circumvicinarum Regionum devoti & fideles Populi, Infidelium crebras perſecutiones declinare volentes, hic mirificam Urbem fabricabunt, & corpus tuum denique habere merebuntur: quod ſumma veneratione colent: tuiſque meritis & precibus plurima beneficia conſecuturi ſunt.* Tunc Beatus Marcus ex-

(*) *Deſunt hæc in Codice Ambroſiano.*

169. L. A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XII, 1728: crónica de Andrea Dandolo con viñeta de Francesco Zucchi.

vulgar o dialecto italiano) de la historia de Italia entre los años 500 y 1500 sólo muy de tarde en tarde nos tropezamos con la reproducción de algún artefacto importante, como la corona de hierro de los emperadores. Pero, como era natural para una iniciativa financiada por un grupo de nobles, integrados en la llamada Società Palatina, y que estaba dirigida por Filippo Angelati, editor cultivado y ambicioso, pero que pensaba sólo en el pre-



170. Charles-Nicolas Cochin, dibujo preliminar (paradero desconocido) de una *Ceremonia para armar caballero*, durante el último periodo de la segunda dinastía de la monarquía francesa, es decir, antes del 987 de nuestra era; en forma de grabado se publicó en el *Nouvel Abrégé Chronologique de l'Histoire de France*, de Jean-François Hénault, 1746.

sente, no era imaginable emparejar la tosquedad y dificultad de los textos con ilustraciones de la misma naturaleza. Por añadidura, Muratori mismo escribió que «debe hacerse todo lo posible para que la obra se publique de manera decorosa; me agradaría que el grabador [Zucchi] contribuyera con adornos del tipo que impulsa al ignorante a comprar libros» [24]. De manera que se contrató a unos veinte artistas de diferentes ciudades de Italia para realizar, en un estilo vagamente renacentista, pequeños y deliciosos grabados para recoger —pero también sin duda para disfrazar— algunos de los episodios más oscuros de la historia medieval (figura 169).

En algunas ocasiones los artistas nos transmiten su opinión sobre las ilustraciones que se les pidió que proporcionaran para publicaciones de esas características. En el decenio de 1740, Charles-Nicolas Cochin, grabador muy popular, prolífico e influyente, recibió el encargo de preparar viñetas para adornar diversas ediciones del *Nouvel abrégé chronologique de l'histoire de France* de Jean-François Hénault [25]. Cochin reconocía que podía ser útil para un artista estudiar medallas, y sabemos que no sólo examinó tapices medievales con la esperanza de que le informaran sobre la vestimenta en la época del rey Dagoberto, sino que tomó notas (recurriendo sin duda a los volúmenes de Montfaucon) sobre las coronas regias del siglo XIV; pero se tomó la molestia de explicar que, en la ilustración de libros, nunca debe sacrificarse la belleza en aras de la exactitud histórica, y criticó a los hombres de letras que «casi siempre se pasan el tiempo quejándose de la inexactitud de la ropa utilizada: eso es lo que mejor saben hacer. No hay duda de que tienen razón y que lo que dicen sobre esa cuestión puede ser muy útil...» Pero no esencial; y como, en su opinión, el Veronés ofrecía un ejemplo perfecto de pintor de primera categoría pese a la inexactitud de las ropas que aparecían en sus cuadros, decidió adoptar una versión suavizada del estilo del Veronés a la hora de representar escenas de los siglos XII, XIII, XIV y casi todos los demás, incluidos los precedentes (figura 170). El mismo Hénault se mostró completamente satisfecho y consideró que todas aquellas ilustraciones eran "históricas".

Al acercarse el siglo XVIII a su fin no todo el mundo siguió dispuesto a adoptar una postura tan laxa y, especialmente en Inglaterra, toma cuerpo una actitud mucho más crítica ante los métodos vigentes de visualizar el pasado. En 1773, Joseph Strutt, que no era hombre de letras pedante sino grabador y artista en ciernes de veinticuatro años, escribió sobre las inexactitudes halladas en representaciones pictóricas de escenas de la Edad Media (que empezaba entonces a hacerse popular), reconociendo que se debía a la inaccesibilidad



171. Joseph Strutt, reproducción de una escena tomada de un manuscrito flamenco de las *Crónicas* de Froissart (Biblioteca Británica, Royal Ms. 18.E.II) que muestra a Ricardo II entregando la corona y el cetro al duque de Lancaster (Enrique IV), en *The Royal and Ecclesiastical Antiquities of England*, 1773.

de fuentes auténticas. En consecuencia, publicó un pequeño volumen en el que, pese a su título ligeramente engañoso, reprodujo sesenta retratos de reyes ingleses desde Edgardo en 966 hasta Enrique VIII, encontrados a menudo en «representaciones de los pasajes más notables de la historia». Strutt mismo había dibujado y grabado los retratos, sacados de manuscritos iluminados del museo Británico, la biblioteca de King's College, la Bodleyana y de otros lugares. Aunque lo que a él le había fascinado de manera especial eran las ropas y atavío (y en las notas a pie de página aportaba detalles muy completos sobre los colores de los originales así como de las características de cada manuscrito), se daba cuenta de que no había que ver aquellas obras como simples grabados sobre modas. Los manuscritos presentaban un atractivo considerable para la imaginación histórica en general y para la erudición; pero Strutt se percató también de que algunos de ellos no eran «tan antiguos como el momento histórico que se proponen ilustrar». Esto último lo reconoció al analizar "una antigua transcripción de la crónica de Froissart" que, según él, (por razones estilísticas) databa de finales del reinado de Enrique VI, pero que representaba el momento —sesenta años antes— en que Ricardo II, todavía con vestiduras regias, cedía corona y cetro al traicionero duque de Lancaster que así se convertía de inmediato en Enrique IV, pero «que recibía las insignias con fingida timidez y humildad» (figura 171). En torno a los protagonistas de una escena que aún sigue obsesionando a todos los aman-

tes de Shakespeare (si bien la referencia de Strutt es Holinshead, la fuente de Shakespeare) se hallan los principales dirigentes espirituales y temporales del reino [26].

Strutt admiraba el "buen gusto" de las ilustraciones, «dada la triste situación del arte en aquel tiempo», pero cuando, dos años después, dedicó tres volúmenes a un «examen completo de las Maneras, Atavío, Armas, Ropas, etc. de los Habitantes de Inglaterra desde la llegada de los Sajones hasta el reinado de Enrique VIII», se vio obligado a reproducir muchos manuscritos tempranos cuya vergonzosa torpeza y aparente falta de entendimiento de «cualquier cosa más antigua que las maneras y atavío de su propia época» podía hacer pensar en la inutilidad de toda aquella operación tan laboriosa. Sin embargo, tanto si estaba al corriente de las observaciones que La Curne de Sainte-Palaye había hecho treinta años antes sobre esa misma cuestión como si no, Strutt reconoció rápidamente que tales "errores por ignorancia" podían ser extraordinariamente útiles por la precisión con que permitían saber «los atuendos del periodo en el que había vivido cada ilustrador o dibujante». Cabía argumentar, admitía, que los dibujantes hubiesen recurrido a la pura fantasía, pero se podía demostrar que no había sido así. Muchos de los manuscritos retrataban en su frontispicio a algún rey o miembro de la nobleza, rodeado de su séquito, recibiendo el libro hecho para él. Era lógico creer que esas personas estaban correctamente vestidas con ropa de la época, lo que permitía hacer comparaciones con las escenas presentadas en las páginas siguientes. Además cabía comparar muchos manuscritos distintos del mismo siglo, y ese examen mostraba que estaban de acuerdo entre sí y con las descripciones «tomadas de los historiadores antiguos» [27]. Strutt se sintió, por consiguiente, plenamente justificado para publicar reproducciones cuidadosas y exactas de estas fuentes sumamente inusuales, aunque admitiendo el alivio sentido al llegar a obras posteriores, de calidad muy superior [28].

En 1777 y 1778, Strutt, que hasta entonces se había limitado básicamente al campo anticuario, dio a la imprenta dos volúmenes de *The Chronicle of England*, «una historia completa, civil, militar y eclesiástica, de los antiguos britanos y sajones, desde el desembarco de Julio César en Gran Bretaña hasta la conquista normanda. Con un panorama completo de las Maneras, Atavíos, Artes, Ropa, etc. de esos pueblos». Evidentemente, Strutt estaba convencido de que una historia seria de esas características, pensada para un público educado pero no para anticuarios, habría quedado desfigurada por la tosquedad de las ilustraciones auténticas, en el caso de que las hubiera reproducido tan fielmente como lo hiciera en volúmenes anteriores. El autor explicó que, si bien los cuarenta y dos grabados del libro —procedentes de ilustraciones de manuscritos, «edificios, fortificaciones, monumentos o cosas parecidas»— se habían «tomado de las cosas mismas con gran exactitud», había decidido mejorar las figuras con una proporción más exacta y un mayor acabado que en los originales, aunque «algunos se reproducirán copiados con exactitud, para mostrar el gusto de los tiempos en que se hicieron».

El mismo Strutt, como Montfaucon (con cuya obra estaba familiarizado), reconocía que la desproporción de las figuras en manuscritos primitivos —«donde pueden verse con frecuencia ciudades habitadas en las que las cabezas sobresalen por encima de los techos de las casas»— no quitaba valor a la exactitud esencial de las representaciones de hombres, mujeres y edificios. Pero estaba deseoso de presentar a sus sajones de la manera más favorecedora posible para el gusto de la época y, al menos en una ocasión, parece haber dibujado una escena pastoral totalmente imaginaria de «antiguos germanos, tal como los describiera Tácito» en la que, en el extremo izquierdo, un anciano sajón dobla los brazos y se apoya cómodamente en la lanza al mismo tiempo que cruza las piernas en una de las poses más admiradas del siglo XVIII (figura 172), mientras que, a la derecha, una joven



172. Joseph Strutt, *The Chronicle of England*, vol. I, 1779, mostrando a los antiguos germanos y sajones, tal como los describen Tácito, Sidonio Apolinar, Pablo el Diácono y otros.

de pecho descubierto y calzones habla con un amable guerrero, venerablemente barbado, acompañados de otras figuras que también conversan; el fondo consiste en chozas "primitivas" y árboles de un tipo que cabría encontrar en alguna finca elegante. En otros lugares, Strutt combina en el mismo grabado detalles tomados de distintos manuscritos; y en otra ocasión toma de nuevo figuras de distintos manuscritos, pero los sitúa sobre un escenario parcialmente imaginario [29]. La mezcla de tosquedad auténtica y gusto artístico de la época resulta curiosa para la mirada moderna, pero (de forma más sofisticada) ese tipo de combinación llegaría a adoptarse de manera muy amplia y parece haber conseguido credibilidad como modo eficaz de ilustrar el pasado. Porque si bien Strutt se percató de que las iluminaciones medievales podían proporcionar imágenes con valor narrativo, además de anticuario, ni él ni ninguna otra persona de la época parece haber sugerido que esas mismas iluminaciones se reprodujeran en los libros de historia.

Entre 1786 y 1792, el editor y grabador Valentine Green hizo un audaz intento de utilizar fuentes auténticas para ilustrar los episodios de la historia inglesa olvidados por los artistas de la época. Para su *Acta Historica Reginarum Angliae*, que se iniciaba con *La reina Matilde de Boulogne solicitando de Matilde, emperatriz del Sacro Imperio, en 1161, la libertad de su esposo prisionero, el rey Esteban de Blois* y concluía con *Los artículos de la Unión presentados por los Comisionados a la reina Ana en 1706*, encargó doce dibujos al artista alemán Johan Gerhard Huck, que se había trasladado a Inglaterra desde Düsseldorf. El mismo Green suministró los bocetos e hizo grabar los dibujos. Unos y otros se exhibieron después en su galería, poniéndose a la venta. A los compradores de una colección com-

pleta de grabados se les hizo entrega de un libro que contenía una clave ilustrada de las fuentes en las que el editor había basado sus figuras y un relato histórico bien documentado (y exhaustivamente anotado) de los acontecimientos pertinentes. Green se tomó muchas molestias para explicar los principios sobre los que se sustentaba su iniciativa [30]. Dado que en lugar de verdaderos retratos de las épocas británica, romana, sajona y danesa, sólo existía «la oscuridad de la ficción monacal», su historia de las reinas de Inglaterra no podía empezar hasta después de la conquista normanda. Los retratos de las reinas, junto con los de «otras distinguidas personas que estuvieron, o cabe que estuvieran, presentes en las distintas escenas en que se las representa», se habían tomado de «monedas, sellos, misales iluminados, y también de manuscritos, antiguas pinturas sobre cristal y monumentos funerarios». No siempre se trataba de fuentes dignas de crédito, pero no se disponía de otra cosa, y cabía asumir, si varios documentos reproducían las mismas peculiaridades en las facciones de una persona determinada, que ello se debía a la correcta observación más que a las deficiencias del arte. Los retratos auténticos, insistía Green, resultaban absolutamente indispensables para las escenas históricas, por cuanto eran

> los guías más seguros y auténticos para llegar a los hechos; en resumidas cuentas..., sólo mediante ellos podemos distinguir con seguridad entre un tema y otro. Para iluminar este asunto con una luz todavía más fuerte: si decidiéramos divertirnos quitando el título a muchas composiciones históricas que se podrían seleccionar, y que ya se han grabado, sería curioso descubrir a cuántas otras historias podrían aplicarse esas obras, casi con la misma eficacia que para aquellas en las que estaban basadas. Si, en cambio, se añade un solo retrato inconfundible a cada uno de los temas a los que pertenecen, ya nunca será posible que esos temas se confundan, se trasladen a otra historia o se sitúen en cualquier otro punto del tiempo o del espacio.

Era esencial ceñirse a los hechos, y esos hechos había que buscarlos en los «historiadores antiguos, a los que curiosamente se denomina CHARLATANES».

¿Qué impresión habría recibido un lector de finales del siglo XVIII de las versiones del pasado encontradas en ese libro? Los cortesanos de *María II pasando revista a la milicia de Londres y Westminster en Hyde Park en 1692* no habrían presentado ningún problema. Todos los retratos estaban copiados con aceptable fidelidad de pinturas (o grabados basados en pinturas) de Kneller, Riley y otros pintores cuyos estilos podían ser fácilmente asimilados por el gusto contemporáneo, reteniendo al mismo tiempo cierto ambiente de una época anterior. Pero cualquiera que tuviera dudas sobre el aspecto de las acompañantes de la reina Matilde en 1141 (figura 173), o de la reina Leonor en 1284, habría reparado sin duda en que esas damas eran notablemente parecidas a las figuras que se veían en pinturas boloñesas del siglo XVII que les eran familiares. De todos modos el largo prefacio de Valentine Green suministra uno de los relatos más interesantes que han llegado hasta nosotros sobre cómo la necesidad de autenticidad podía conciliarse con una demanda de representaciones históricas que, por su misma naturaleza, nunca podían ser auténticas.

Otros editores y grabadores ingleses producirían más adelante variantes de la fórmula de Green. Los *Biographical Sketches of the Lives and Characters of Illustrions and Eminent Men*, obra publicada en 1819 por el vendedor de grabados George Dyer, se ilustraron con retratos de cuerpo entero a lo largo de muchos siglos; retratos que, en su mayor parte, se reconocen con relativa facilidad aunque resultan, al mismo tiempo, curiosamente poco familiares. Se utilizaron fuentes auténticas cuando fue posible, pero luego se adaptaron para mostrar a «la persona retratada en su situación habitual en la vida y no en una actitud estudiada ni vestida con ropa teatral». Erasmo, cuyas facciones conocemos muy bien por









173. J. G. Huck (grabado y publicado por Valentine Green), *Acta Historica Reginarum Angliae*, 1792: clave de las fuentes utilizadas para "La reina Matilde de Boulogne pidiendo a la emperatriz Matilde la libertad de su esposo prisionero, el rey Esteban de Blois".




174. George Dyer, *Biographical Sketches*, 1819: Erasmo.

los retratos de Holbein, se nos aparece orgulloso en abultada toga adornada con mangas colgantes forradas de piel (figura 174); a Carlos I se le ha retirado del gran retrato del Louvre en el que está vestido de cazador y nos contempla tristemente; Lord Chesterfield, sentado, habla desde una elegante silla rococó [31].

Iniciativas como las de Green y Dyer prolongaron hasta el siglo XIX la tradición anterior de intentar que el pasado parezca lo más natural posible al lector moderno. Pronto empezó a destacar otra tendencia basada exactamente en la premisa opuesta. También en este caso se habían estudiado cuidadosamente las fuentes originales —los cascos y alabardas, los incensarios y cofres esmaltados que se veían en los museos históricos de reciente creación—, pero utilizándolas para crear la impresión de que el pasado había sido remoto, pintoresco, exótico.

Cabe preguntarse qué le parecieron a Prosper de Barante las interpretaciones de este tipo. En el prefacio a la primera edición de su *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, publicada, sin ilustraciones, en 1824-6, sugería que el propósito del historiador




175. Barante, *Ducs de Bourgogne*, 6.ª edición, 1842: "Mort de la duchesse d'Orléans" (por Achille Devéria).

debería ser «devolver a la historia el atractivo que la novela histórica se ha apropiado», pero aseguraba que eso sólo se podía hacer con éxito si el historiador no incorporaba sus opiniones personales a la narración que construía basándose en crónicas antiguas. Hasta donde fuera posible, había que dejar hablar a los cronistas, respaldados por documentos oficiales, porque sólo de esa manera se capta el verdadero "color" de la historia medieval [32]. Barante, sin embargo, al igual que Thierry, padeció (¿o más bien disfrutó?) el precio del éxito. La quinta edición de su *Histoire*, publicada en 1837-8, estaba profusamente ilustrada por muchos de los artistas más destacados del momento —Delacroix, Delaroche, Boulanger, Devéria, Johannot, Roqueplan, etc.—, y en otras ediciones nos tropezamos con una extraña mezcolanza de auténtica documentación visual (el sello, las armas y la tumba de Felipe el Atrevido, por ejemplo), de retratos grotescamente gesticulantes que habían sido "adaptados" —con cierta distancia— de fuentes originales y de composiciones completamente imaginarias (como la *Mort de la duchesse d'Orléans*, de Devéria, figura 175), basadas únicamente en el capricho del artista [33].

Precisamente grabados de esa índole habían empujado, un año antes, a W. H. Prescott, historiador de España y de Hispanoamérica, a quejarse de que «no me gustan las ilustraciones con que los historiadores franceses embellecen en ocasiones sus obras y que me parecen más apropiadas para el romance que para la historia. Por mi parte, siempre trataré de conseguir retratos auténticos de los grandes actores del drama» [34]. De hecho, Prescott, que pese a su ceguera casi total sentía verdadero interés por las artes visuales, incurrió en gastos considerables y se tomó muchas molestias para poder utilizar lo que él creía (en ocasiones con bastante optimismo) retratos auténticos con el fin de ilustrar sus historias. Así para el *Reign of Philip II* encargó a un artista español que hiciera copias en acuarela de cuadros de colecciones públicas y privadas de Madrid y luego hizo que se grabaran en Londres. Aunque no había visto nunca los originales, quedó lo bastante satisfecho con estas adaptaciones poco fiables como para descubrir en el Felipe II de Ticiano «algo en su mirada siniestra que está bien lejos de ganar nuestra confianza», de la misma manera que «los rasgos del duque de Alba (figura 176) parecen tener la dureza del acero. Se trata, sin duda, de un retrato auténtico del jefe con voluntad de hierro que pisoteó las libertades de los Países Bajos» [35].

Este tipo de interpretación se hizo popular en los años centrales del siglo, pero sólo hacia 1859-60 se dio un paso decisivo en la utilización de las fuentes visuales de cada

época para ilustrar durante un largo periodo todos los aspectos de la historia. En su prefacio conjunto a los dos volúmenes de la *Histoire de France depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours d'aprés les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque* que Henri Bordier y Edouard Charton publicaron en esos años, estos dos autores pusieron de manifiesto que entendían perfectamente la originalidad de su empresa y los problemas que planteaba; pero también reconocieron, quizá con excesiva generosidad, que atendían a una necesidad que se había hecho sentir repetidamente. «El estudio de la historia por medio de sus monumentos», empezaban, «ha hecho grandes progresos durante el último medio siglo. En la actualidad se reconoce unánimemente que la enseñanza de la historia necesita alimentarse de dos fuentes: los textos y las obras de arte contemporáneas de los acontecimientos descritos» [36]. Los grabados producto de la imaginación y los que se apartaban de la verdad —en otras palabras, los grabados preferidos por los editores— sólo podían producir una falsa impresión en la mente del lector; los autores de la *Histoire de France* se habían tomado considerables molestias para asegurarse de que las fuentes visuales que reproducían eran auténticas y exactas. Ello significaba inevitablemente que las primeras partes de su obra estaban escasamente ilustradas, porque «no hemos querido compensar una escasez [de imágenes] que es por sí misma significativa. Ofrecemos tan sólo lo que realmente existe —o, al menos, lo que nosotros hemos encontrado— y nada más». En la Edad Media, por supuesto, el número de obras de arte había aumentado considerablemente y «llega un momento en que la historia de Francia es esculpida, pintada, dibujada, grabada casi escena por escena, día a día».

Henri Bordier, archivero de sólidas convicciones republicanas, se interesaba mucho por los manuscritos iluminados de la Bibliothèque Nationale, cuyo inventario confiaba en preparar, por lo que no es sorprendente que esta *Histoire de France* demostrase por fin que esos manuscritos eran una fuente importantísima para ilustrar la historia medieval. También Edouard Charton estaba plenamente dedicado a la educación pública. Tenía un temperamento algo místico y en su juventud se había convertido a la filosofía de Saint-Simon. Le impresionaban mucho las publicaciones periódicas inglesas de finalidad educativa, como el *Penny Magazine* de Charles Knight, y en 1833 fundó el *Magasin Pittoresque*, de enorme éxito e influencia, que dirigió durante cincuenta años. En la sede del *Magasin* se editó de hecho la *Histoire de France* [37].

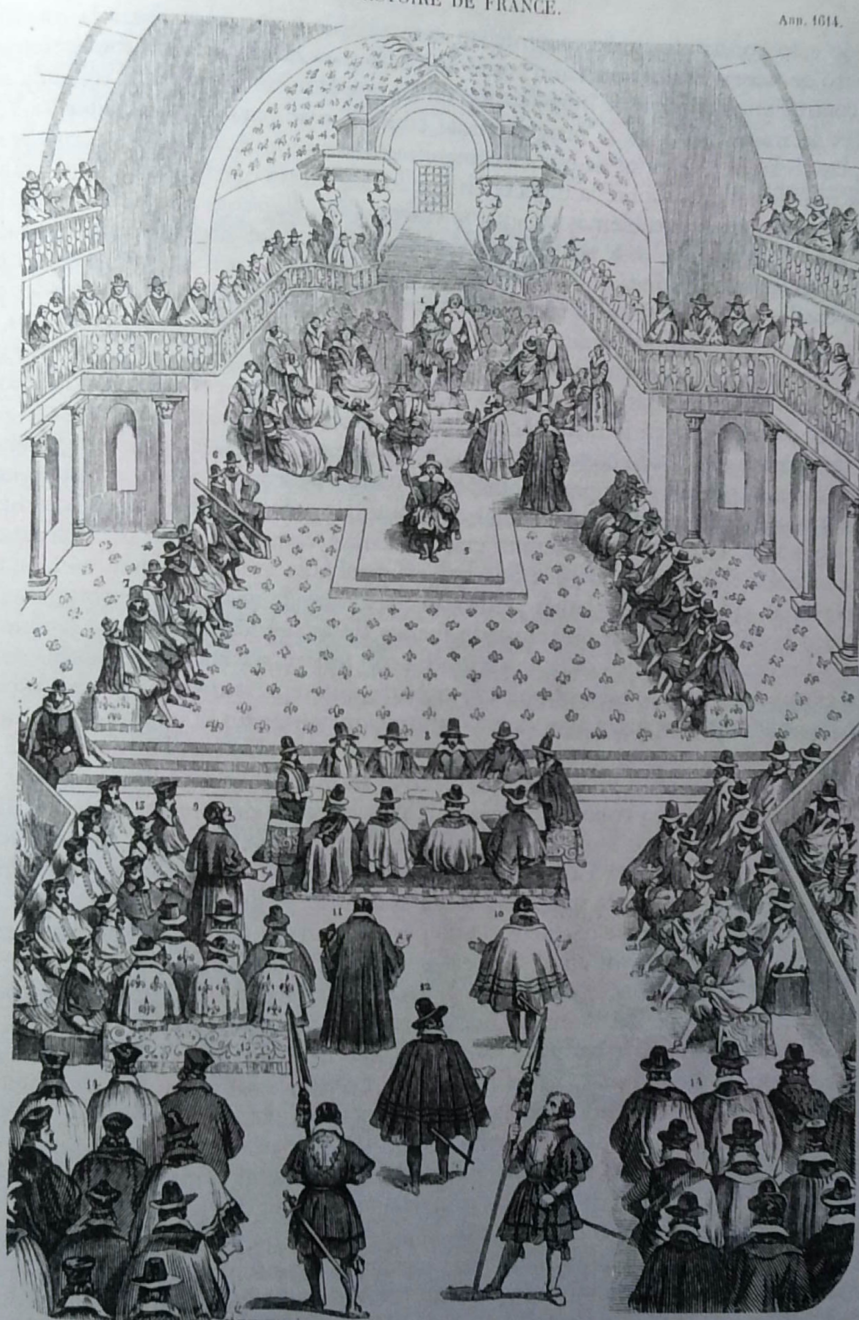


176. W. H. Prescott, *Reign of Philip II*, Londres, 1855, vol. II: retrato del duque de Alba.

En las ilustraciones, numerosísimas, se reproducen objetos muy diversos que alcanzan, por época y naturaleza, desde monumentos prehistóricos hasta la Colonne de Juillet erigida en la plaza de la Bastilla para conmemorar a las víctimas de la revolución

de 1830, acontecimiento con el que el libro concluye en una nota triunfal. Hasta cierto punto, por consiguiente, cabe pensar que los grabados cuidadosamente escogidos que reproducen los dos volúmenes de la *Histoire de France* de Bordier y Charton alcanzan los fines inalcanzables del museo de Luis Felipe de Versalles. Por vez primera se incluyen documentos visuales de cada época en una historia nacional de conjunto, si bien hay que reconocer que la uniforme mala calidad de los grabados en madera disminuye un tanto el efecto que cabía esperar que tuvieran los diferentes estilos de artefactos a los que separan tantos decenios y siglos. Los objetos representados —una punta de flecha, una moneda, un busto, un bajorrelieve, una pintura, un grabado, una iglesia— se copiaban de muchas fuentes distintas (de ordinario identificadas, aunque con frecuencia de manera un tanto vaga como "d'après une estampe du temps") (figura 177), y cada sección narrativa y política iba seguida de otra dedicada a las artes y las letras de un modo que en la actualidad es ya tradicional, aunque es curioso que, con escasas excepciones en el caso de la arquitectura, estas secciones estuviesen ilustradas únicamente con retratos de los artistas y nunca con sus obras. Bordier y Charton, sin embargo, aludían con frecuencia a pinturas concretas y reconocían, y respaldaban con cautela, cambios recientes en el gusto estético —como la rehabilitación de Watteau y Boucher—, pero en sus capítulos sobre las artes casi nunca relacionaban la evolución estilística con movimientos culturales o políticos más amplios; y, paralelamente, en sus análisis de acontecimientos políticos (respaldados ostentosamente por documentos originales) no acudían a las artes en busca de pruebas con que apoyar su relato. Así, por ejemplo, son varias las reproducciones de escenas del tapiz de Bayeux, pero no se hace referencia a ellas en el relato de la conquista normanda, ni tampoco se examinan los retratos en busca de los datos psicológicos que pudieran arrojar luz sobre los protagonistas de la historia más reciente. Bordier y Charton citaban de cuando en cuando a Michelet, pero sin manifestar interés alguno por el tipo de paralelismos que este último gustaba de establecer entre política y arte. A un determinado nivel su *Histoire de France* proporciona una combinación impresionante de fuentes escritas y visuales —combinación en el sentido literal de la palabra porque con frecuencia los grabados carecen de bordes y se confunden con el texto—, pero, en un sentido más profundo, el libro constituye únicamente un relato, profusa e imaginativamente ilustrado, de carácter tradicional.

Un considerable número de los grabados reproducidos en los dos volúmenes de Bordier y Charton se copiaron de 15.000 dibujos y grabados, relacionados con la historia de Francia, recogidos a lo largo de muchos años en sesenta y nueve volúmenes en folio por Michel Hennin, quien, al morir en 1863 a los ochenta y seis años, los legó a la Bibliothèque Nationale [38]. Hennin fue uno de los últimos anticuarios, coleccionistas y a la vez eruditos, de una especie que se remontaba hasta Roger de Gaignières y Montfaucon, por cuyas obras expresó una admiración matizada por ciertas reservas sobre el rigor de sus criterios [39]. Nacido en Suiza, pasó gran parte de su vida en Italia (y después en Alemania) al servicio de Eugène de Beauharnais, el cuñado de Napoleón. En 1856 —tres años antes de la aparición de la historia de Bordier y Charton— publicó el primero de tres volúmenes de *Les Monuments de l'Histoire de France*, que provenía en parte de su propia colección pero sobre todo de obras de dominio público. Esta compilación, que carecía de ilustraciones, se ordenaba, dentro de lo posible, de manera cronológica. Se podía, por lo tanto, consultar cualquier fecha desde Childerico en el año 481 hasta el reinado de Enrique IV, y encontrar en ella breves descripciones de los monumentos —una moneda, un sello, un capitel tallado, un manuscrito iluminado, etc.— que al parecer representaban algo notable o algún suceso de la época, y también la ubicación (en un dibujo de una colección pública o privada, revista sobre cosas antiguas u otra publicación) de alguna reproducción del monumento de que se tratara.



180 HISTOIRE DE FRANCE. Ann. 1614.

14 octobre 1614. — États généraux tenus dans la grande salle Bourbon, à Paris. — Estampe du temps. (Collection Hennin.) — *Voy. la légende ci-contre*, p. 181.

177. Henri Bordier y Edouard Charton, *Historie de France*, 2.ª edición, 1862, vol. II: reproducción de un grabado anónimo (col. Hennin) de la reunión de los Estados Generales en 1614.

Todo esto constituía evidentemente un inapreciable instrumento para la investigación, pero de mayor importancia aún como estímulo para Bordier y Charton debieron de ser las cuatrocientas páginas de introducción en las que Hennin exponía sus reivindicaciones sobre la importancia de la imagen visual como fuente para el historiador [40]. Y, de hecho, las virtudes y defectos de este cuasimanifiesto nos proporcionan la percepción más clara de que disponemos sobre la manera en que los escritores que aceptaban esta premisa trataban de resolver los problemas con que se enfrentaban. El punto fundamental de Hennin, al que aludía una y otra vez, era que para alcanzar valor histórico una ilustración tenía que ser contemporánea del acontecimiento que reflejaba, por lo que no sentía ningún respeto hacia las complicadas reconstrucciones del pasado tan populares entre los pintores de su época [41]. Como muchos escritores y artistas de los cien años precedentes, reconocía que imágenes anacrónicas podían ser útiles por la información que proporcionaban sobre el modo de vestir y las convenciones de la época del artista, pero le parecía, de todos modos, una lástima que en la Edad Media se hubiera producido tanto arte religioso a expensas de escenas de la vida contemporánea [42]. La situación tampoco había mejorado en el Renacimiento, porque entonces los pintores se habían dedicado a pintar a los personajes importantes con traje antiguo, una costumbre absurda que se había mantenido hasta el mismo siglo XIX. El criterio de Hennin era, por tanto, completamente de anticuario, y nunca analizaba el problema de por qué habían cambiado esas convenciones ni si esos cambios podían por sí mismos haber planteado cuestiones de verdadera importancia para los estudios históricos. Aún le preocupaban menos los estilos artísticos como fenómenos de interés histórico, pese a sus críticas a Montfaucon (quien, de hecho, sí se había percatado de ese problema) por haber empleado copistas que representaban equivocadamente el estilo de objetos que se habían propuesto reproducir fielmente. E, incluso dentro de los límites que él mismo impuso a su análisis del valor de las artes para el erudito en calidad de pruebas, su enfoque era a veces poco perceptivo: así por ejemplo no llegó a señalar que incluso una representación contemporánea de algún episodio importante podía ser históricamente engañosa, y serlo incluso de manera deliberada. «En regardant les trois estampes de l'entrée de Henri IV à Paris, publiées par J. Le Clerc on croit être à cette entrée même» [43]: la frase resume toda su actitud sobre la naturaleza de tales documentos.

Por otra parte, Hennin se daba cuenta con más claridad que la mayoría de los escritores precedentes, o que todos ellos, de ciertos aspectos fundamentales de las fuentes visuales. Sabía que, con la posible excepción de aguafuertes y grabados, a todas les afectaba de manera crucial el paso del tiempo. Guerra, iconoclasia, robo, copias inadecuadas, restauraciones insatisfactorias, transformaciones radicales realizadas en interés del gusto cambiante: todo eso, y mucho más, había tenido un efecto devastador sobre los materiales brutos disponibles para el historiador, que se encontraban por lo tanto en una situación sumamente precaria: incluso daguerrotipos y fotografías se desvanecían progresivamente con los años y no eran tan de fiar como parecían [44]. Y Hennin planteó también, aunque sin resolverlo, otro problema de señalada importancia: si bien podía afirmarse que la producción de un gran número de ilustraciones de algún episodio histórico era testimonio de su efecto sobre la opinión pública, había que admitir por otra parte que ciertos acontecimientos de extraordinaria importancia apenas habían despertado el interés de artistas o artesanos: «Pour des faits importants accomplis, le silence des écrivains est une faute; le silence des monuments est un enseignement» [45]. Pero a Hennin le desconcertaba el significado de esa lección, lección que, ciertamente, ha seguido desconcertando a los historiadores.

# 12
# *La importancia histórica del estilo*

I

En 1826, a la edad de treinta y tres años, Augustin Thierry se quedó ciego. Algunos años después describió una visita a las iglesias de Languedoc y Provenza realizada cuando ya ni siquiera podía leer las inscripciones más claras y sólo distinguía los principales rasgos arquitectónicos:

En presencia de aquellos edificios en ruinas cuyo periodo y estilo quería determinar, un extraño sentido interior vino en mi ayuda. Estimulado por lo que me gustaría llamar pasión histórica, veía más y con mayor claridad. No se me escapaba ninguno de los contornos principales, ningún rasgo característico, y la rapidez de mi observación, tan insegura en circunstancias ordinarias, sorprendió a las personas que me acompañaban. Aquellas fueron las últimas respuestas que obtuve del sentido de la vista... [1]

Andar penosamente a tientas, relámpagos de visión, la oscuridad definitiva: ¿a cuántos historiadores que escriben sobre las artes se les puede aplicar metafóricamente la espantosa experiencia de Thierry?

En el transcurso del siglo XIX y la primera parte del XX muchos historiadores, entre los más destacados de Europa y América, eran buenos conocedores de pintura, escultura y arquitectura y (como vamos a ver) ese conocimiento se refleja a menudo en sus libros. Ranke fue probablemente el primero y sin duda el más eminente de todos. Fueron muchas las horas que pasó en las galerías de pintura italianas, y de joven escribió una *Historia del arte italiano* que, sin embargo, no publicó hasta casi cincuenta años después de haberla terminado [2]. En su primera obra maestra en el campo de la historia, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*, que apareció en 1824, siguió el precedente de Gibbon (sin ninguna de sus vacilaciones), y acudió al retrato de Julio II de Rafael (figura 129) —que conocía por una copia berlinesa— para entender la mentalidad de aquel papa, de «rasgos muy marcados, labios finos, mirada directa y larga barba blanca, que está sentado en su sillón y medita» [3]. Y cuando escribió la *Historia de los papas* inmediatamente después, no sólo analizó, con gran discernimiento, la creación de la Roma barroca con sus palacios, jardines y colecciones, sino que prescindió además de la arraigada tradición según la cual los historiadores se limitaban a añadir una sección sobre las artes a un relato esencialmente político. Ranke incorporó, por el contrario, algunas páginas sobre la pintura italiana, desde los Carracci hasta Guercino, a la estructura misma del libro, a fin de ilustrar el papel cada vez más importante desempeñado por las profun-

das creencias religiosas en la vida de aquella época, con resultados que a veces pudieron ser "barrocos y forzados", pero sin que supusieran falta alguna de sinceridad [4].

También Mommsen mostró verdadero interés por las artes, y entre algunos de los otros escritores de países germanoparlantes la relación entre historia del arte e historia fue tan íntima que ambas disciplinas llegaban a superponerse. Franz Kugler, por ejemplo, uno de los fundadores de la historia del arte y durante muchos años el erudito más leído e influyente de su especialidad en toda Europa, también publicó, en 1840, una *Historia de Federico el Grande* que tuvo un éxito extraordinario. Eligió al joven y desconocido Adolph Menzel para que la ilustrara con imágenes neorrococó brillantemente concebidas, que a veces están basadas en fuentes concretas pero que, de todos modos, ponen de manifiesto una visión de la monarquía del siglo XVIII tan transformada por la sensibilidad romántica como cualquier episodio de la Edad Media ilustrado en ese periodo [5]. En cuanto al discípulo de Kugler, Jacob Burckhardt, sería difícil decidir si tuvo más importancia como historiador o como historiador del arte; y entre los muchos admiradores de Burckhardt, Ferdinand Gregorovius escribió una *Historia de Roma en la Edad Media* que no sólo se apoyaba en gran medida, para su reconstrucción del pasado, en pruebas aportadas por monumentos conservados (y destruidos), sino que además evocaba una imagen de la ciudad que estaba basada en la más certera sensibilidad visual [6]. Los libros de Karl Justi —sobre Velázquez y Winckelmann— son difíciles de caracterizar, dada la gran familiaridad que el gran escritor alemán parece tener con todos los aspectos del arte y de la vida del periodo que analiza.

Ernst Curtius, sin embargo, es el historiador alemán cuyo enfoque se vio afectado de manera más llamativa por el entusiasmo que le inspiraba el arte. El primer volumen de su *Griechische Geschichte* se publicó en Berlín en 1857 cuando su autor tenía cuarenta y tres años, y muy pronto se reconoció, dentro y fuera de Alemania, como la más importante aportación, con diferencia, que se había publicado nunca sobre el tema. Curtius había pasado algunos años en Grecia, y dirigiría más adelante unas excavaciones en Olimpia que hicieron época. Su conocimiento de la arqueología griega y de las fuentes escritas de la historia griega era muy profundo y estaba al mismo tiempo actualizado, pero en su enfoque de la edad de oro ateniense se le puede considerar como heredero tardío, pero fiel, de las ideas de Winckelmann. Cuando le llegó el momento de describir la reconstrucción de la ciudad después de la derrota de los persas, adornó espléndidamente el relato que hace Plutarco en su *Vida de Pericles* y recurrió a los sentimientos que le inspiraba la ciudad para producir una imagen casi visionaria de la creación de un paraíso en la tierra:

> El pueblo ateniense, partidario del trabajo y del lucro, se deleitó con la atareada agitación que ocasionaron las obras públicas de Pericles. Había que traer materiales de todas clases: metales, marfil, piedras preciosas y maderas extranjeras. Todas las clases sociales participaron en la actividad artística pública, desde el artista que, en la soledad, madura sus ideas y prepara sus dibujos, pasando por las diferentes clases de mercaderes, comerciantes y artesanos, hasta los mineros y peones camineros, los carreteros, cordeleros y cocheros, cuyo trabajo era transportar los innumerables bloques de mármol hasta lo alto de la ciudadela... El más elevado patriotismo se apoderó de los ciudadanos cuando vieron a su ciudad natal adornada, antes que todas las demás, con las obras de arte más nobles: y como aquellas obras, a pesar de ser espléndidas, se caracterizaban por una noble sencillez, y estaban todas impregnadas de ideas exaltantes, no pudieron por menos que ejercer una influencia educadora y de refinamiento en la mente de todos los que fueron testigos de su gradual realización y que después las tuvieron constantemente ante los ojos. Porque ejercen un poder que eleva al hombre por encima de los estrechos límites de sus circunstancias personales, y le obliga a tener una alta opinión del Estado capaz de crear tales cosas, así como de sus deberes de ciudadano.

Pero incluso aquéllos que no podían ver el Estado con el amor y la admiración de un ciudadano de la Atica, incluso los sometidos y los extranjeros, no pudieron evitar la impresión producida por las glorias de Atenas...; de manera que cualquiera que las apreciase, no podía por menos de enorgullecerse de Atenas como capital de Grecia y, en cierto sentido, considerarse ateniense. Tal era el fin perseguido por Pericles; Atenas tenía que mostrarse merecedora de gobernar sobre los helenos: y el empleo de los recursos públicos para ese fin no era en modo alguno despilfarro... [7]

Resulta tentador ver este noble, pero extraordinario, himno triunfal a la civilización griega (en el que la esclavitud se menciona una sola vez y de pasada), como réplica deliberada a la respuesta igualmente emocionada de Herder a la construcción de la antigua Roma: quizá sean más exactas las críticas de Rollin a la extravagancia de Pericles y, sobre todo, los muchos relatos, tan populares durante la primera mitad del siglo XIX, sobre la construcción de las grandes catedrales góticas durante la "Edad de la Fe".

En Francia, tanto Guizot como Thiers iniciaron su carrera literaria como críticos de arte, aunque es cierto que, en las grandes obras históricas a que después se dedicaron tenemos de ello muy pocas pruebas, si es que hay alguna. Renan y Taine, sin embargo, siguieron el ejemplo de Michelet al escribir extensamente sobre las artes visuales y recurrir a ellas para complementar sus investigaciones más específicamente históricas.

Renan se interesó por el arte de Roma, y aún más por el de Atenas, como consuelo espiritual en un mundo que le resultaba vulgar y despreciable. Pero sus estudios le llevaron además a campos muy distintos, y tanto la amplitud de sus intereses como la intensidad de su mirada le sirvieron para profundizar más en ellos que Michelet, a quien siempre consideró como su maestro más amado [8]. Mientras, aún con poco más de veinte años, escribía su tesis sobre «Averroes y el averroísmo», hizo un uso muy amplio de lo que podía verse en los cuadros y frescos atribuidos a Orcagna, Buffalmacco, Traini, Taddeo Gaddi, Benozzo Gozzoli y otros artistas pisanos y florentinos. Su interés por algunos de ellos había surgido de la familiaridad con los textos e ilustraciones de varios escritores, Seroux d'Agincourt entre ellos; otros los descubrió por su cuenta. Y presentó sus pruebas prescindiendo de la intuición romántica de Michelet y con una firmeza en el trazo que era completamente nueva en los escritos históricos [9].

Como todos sus contemporáneos, Renan despreciaba, en teoría, «les minauderies du Bernini, les extravagances de Borromini», porque simbolizaban la decadencia trivial en que Italia había caído durante el siglo XVII [10]. Sin embargo, cuando fue a ver las obras mismas, sus denuncias se hicieron un tanto vacilantes. En una "iglesia que es una pequeña obra maestra", la Martorana de Palermo, no le ofendieron «ces petits guichets où les mosaïques primitives se mêlent aux enfantillages du rococo le plus effréné». Y sin duda escuchamos los acentos del enamorado del arte más que los del historiador y hombre cauteloso cuando se opone a la idea de "restaurar" la iglesia: «Laissez donc ce petit monument tel qu'il est». Después de todo, también el barroco era expresivo a su manera, y ¿quién podía asegurar que no volvería a cambiar el gusto? «El siglo XVII fustigó la Edad Media sin imaginar nunca que ese arte bárbaro, incorrecto, a menudo salvaje, tendría su valor. En la actualidad se condena el siglo XVII por vacío y sin personalidad. ¿Quién sabe si no se acusará a su vez al XIX de vandalismo?» Y quienes en la actualidad visitan Italia sólo pueden repetir angustiados la queja de Renan, dolorosamente pertinente, de que «bajo el pretexto de devolver a los edificios su antigua identidad, se están destruyendo los siglos XVII y XVIII» [11].

Resulta agradable encontrar a Renan (impulsado por su cuñado Arnold Scheffer) entre los primeros y más entusiastas admiradores de «el brillo, la vitalidad, el color, la ori-

ginalidad y el individualismo» de los frescos de Tiepolo en el Palazzo Labia de Venecia. «¿Se propuso Tiepolo», escribió a Flaubert en 1874, «dar una lección de historia o una lección de moralidad, una lección de arqueología o una lección de política? ¿Se propuso exaltar o rebajar a Antonio y Cleopatra? ¿Se le acusó de falta de respeto a un representante de la realeza que se había puesto en evidencia por participar en un banquete de naturaleza un tanto equívoca? No. Estaba abriendo a la imaginación un sueño deslumbrante. Eso basta. Ni el arqueólogo, ni el moralista, ni el historiador, ni el político tienen motivo alguno de queja» [12].

El puro hedonismo de su respuesta a la magia de Tiepolo es inusual. A Renan el arte tendía a hablarle en términos más didácticos. Quizá sea significativo, en vista de tantos precedentes extraños, que fuese al tratar de explorar el carácter de Faustina, tan notoria en apariencia, cuando se interesó con particular entusiasmo por las pruebas que aportaban las imágenes de la emperatriz [13], porque quería defenderla contra las calumnias de los escritores de la antigüedad. No se le ocultaba que «le témoignage des monuments figurés sera sûrement tenu pour suspect», pero eso se debía, aseguraba, a que ese testimonio estaba totalmente a favor de la emperatriz. En cualquier caso no hizo mención alguna del grupo en mármol de *Faustina y el gladiador* del Louvre (figura 73), aunque parece probable que estuviera al tanto de la identificación, y se burló de quienes aseguraban descubrir en los rasgos de Faustina «l'air d'une franche cocotte». Renan se vuelve hacia otras fuentes con un espíritu que, a primera vista, parece alarmantemente ingenuo: un bajorrelieve de la Villa Albani la muestra rodeada de jovencitas y vertiendo maíz en los pliegues de sus túnicas; otro relieve la retrata como Abundancia escuchando un discurso de su esposo; una notable escultura del museo Capitolino representa su apoteosis «mientras el excelente emperador la contempla con expresión llena de amor»; sus medallas la convierten unas veces en Pudicia, otras en Venus. Y entonces Renan salta. Se dirá, señala, que todas estas representaciones no son más que expresiones oficiales de adulación o mentiras piadosas. Pero, ¿hubiera sido posible seleccionar para sus medallas precisamente las imágenes que más se prestaban al ridículo si sus contemporáneos hubiesen tenido sospecha de los escándalos que transmitieron más adelante los historiadores? Quizá el argumento no sea del todo convincente, pero demuestra al menos lo que la interpretación de las imágenes había ganado en sutileza desde los tiempos del Abbé Raguenet.

El campo de los hermanos Goncourt era mucho más limitado que el de Michelet, Renan o Taine (aunque sus conocimientos fuesen mucho más profundos), pero dentro de sus límites recurrieron con mucha frecuencia a las artes cuando redactaban sus historias pioneras sobre la vida social de la Francia del siglo XVIII y el periodo revolucionario. Edmond, de manera especial, se daba cuenta con toda claridad de la novedad de su enfoque [14] y, con el tiempo, su ejemplo alentaría a muchos otros escritores a seguir el mismo camino.

También en Inglaterra los historiadores acudían a las artes con interés y entusiasmo renovados. *The Stones of Venice*, de Ruskin, estaba basado en el supuesto de que la mejor manera de entender el desarrollo político, y sobre todo espiritual, de la ciudad de los dux era hacer un estudio cuidadoso de sus principales monumentos. Edward Augustus Freeman, el pedante y malhumorado autor de *The History of the Norman Conquest*, que comenzó su carrera como erudito con una *History of Architecture* publicada en 1849, igualó el entusiasmo excesivo de Ruskin por el gótico. Y J. R. Green, el amigo de Freeman, autor de la *Short History of the English People*, que alcanzó enorme popularidad, manifestó un amor especial por la pintura [15]. Lo mismo le sucedió a W. H. Lecky, que —como veremos en un capítulo posterior— utilizó sus amplios conocimientos sobre el arte ita-

liano con resultados un tanto excéntricos en su *History of the Rise and Influence of the Spi-*
*rit of Rationalism in Europe*, mientras Mandell Creighton, el historiador del papado, se
había propuesto originalmente escribir una historia del arte italiano [16]. Aunque al mismo
Macaulay apenas le interesaba la pintura, C. H. Firth, su editor, no sólo era una gran au-
toridad en la historia política y militar de la Inglaterra del siglo XVII, sino un especialista
en los grabados y pinturas de ese periodo [17]. Froude se entusiasmaba con los cuadros del
Prado: «Los mejores del mundo, supongo... ¡Ah, los cuadros de Madrid!» [18]. Y, sobre todo,
John Addington Symonds, historiador del Renacimiento italiano, escribió extensamente
y con honda sensibilidad sobre el arte de ese país, no sólo en la *Historia* misma, sino en
estudios separados. Fue, sin embargo, el estadounidense Henry Adams quien intentó, con
más pasión que ningún otro historiador con la excepción de Ruskin, penetrar en el co-
razón mismo de la civilización medieval, y encontrar allí valores espirituales aplicables a
su propia época, mediante el estudio de la arquitectura, escultura y vidrieras de las gran-
des catedrales e iglesias francesas. «Eramos una raza seria», escribe de los normandos al
comienzo de *Mont Saint-Michel and Chartres*; «si se quiere otra prueba de ello además de
nuestro historial guerrero y político, basta con ver nuestro arte. El arte religioso es la me-
dida de la hondura y la sinceridad humanas; cualquier trivialidad, cualquier debilidad re-
sulta imposible de ocultar» [19].

II

Entre los muchos historiadores del siglo XIX que manifestaron verdadero interés por las artes —y sólo se han mencionado aquí algunos de ellos—, tres en particular se enfrentaron con el problema de cómo usar de manera sistemática las pruebas que, al parecer, aportaban la arquitectura, la escultura y la pintura a sus estudios del pasado: John Ruskin, Jacob Burckhardt e Hippolyte Taine. Su interés por este problema estuvo relacionado con diferentes periodos del arte italiano, y los tres hicieron visitas de mucha importancia a Italia durante los decenios de 1850 y 1860. Sus otras aportaciones sobre temas muy diversos fueron también muy notables, pero en las páginas que siguen sólo se estudiará el aspecto histórico de sus investigaciones.

En el caso de John Ruskin, la idea de recurrir a las artes como fuente para entender mejor el pasado se concretó muy deprisa, por lo que parece, a partir de una repentina intuición que tuvo mientras contemplaba *Las bodas de Caná* del Veronés en el Louvre, el 8 de septiembre de 1849: «La primera impresión que recibí con claridad fue la de la completa superioridad de la Pintura sobre la Literatura como prueba, expresión y registro del intelecto humano, y después la de que era posible incorporar a un cuadro una cantidad enormemente más grande de Intelecto —y leerla después allí— de lo que se puede expresar con palabras... En mi opinión la pintura nunca se ha entendido como lo que es: una Interpretación de la Humanidad» [20]. Al recordar, años después de su publicación entre 1851 y 1853, los tres volúmenes de *The Stones of Venice*, Ruskin afirmó que al escribir el libro «no había tenido otro propósito que mostrar cómo la arquitectura gótica de Venecia había surgido de un estado de pura fidelidad nacional y virtud doméstica, reconocible en todos sus rasgos; y que la arquitectura renacentista había surgido de un estado de infidelidad nacional oculta y de corrupción doméstica, igualmente reconocible en todos sus rasgos» [21]. Y en 1884, cuando su actitud hacia esta obra anterior era extraordinariamente crítica y su idea sobre la naturaleza de la sociedad veneciana había cambiado por completo [22], aún seguía manteniendo que las artes proporcionaban una clave singularmente valiosa para la comprensión de la historia: «Las grandes naciones escriben su au-

tobiografía en tres manuscritos; el libro de sus actos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. No es posible entender ninguno de ellos sin leer los otros dos; pero el único totalmente digno de confianza es el tercero» [23].

Cuando Ruskin llegó a Venecia en noviembre de 1849 [24] para dedicarse al estudio de sus monumentos góticos, proyecto que acariciaba desde hacía algún tiempo, tenía treinta años y era ya famoso como autor de los dos primeros volúmenes de *Modern Paintings*. Se admiraba mucho la belleza de su estilo, y su defensa vehemente de una serie de causas artísticas —de manera especial sus elogios de los cuadros de Turner, de Tintoretto y de los primeros maestros italianos— empezaba a convertir a sus lectores en discípulos. La hondura de su respuesta emocional a determinados escritores preferidos y, sobre todo, a la Biblia, respuesta tan llamativa en las cadencias de su prosa como en la amplitud de sus citas, no llegaba a quedar oculta por el extraordinario aplomo de lo que más tarde describiría como su «impertinente mentalidad protestante» [25]; pero, aunque se resistía a reconocerlo ante sus padres, sus prejuicios se estaban desintegrando gradualmente bajo el impacto de las obras maestras de la pintura, la escultura y la arquitectura católicas con las que se iba familiarizando progresivamente. Ninguna obra de Ruskin se limitó jamás a un solo tema y, pese a su reivindicación de que en *The Stones of Venice* no había tenido "otro propósito" que señalar las implicaciones morales de la arquitectura gótica y renacentista, de hecho estaban presentes en el libro otras muchas preocupaciones (más o menos) relacionadas, entre ellas una interpretación de la historia de la ciudad derivada del estudio del cambio que reflejaban sus monumentos artísticos.

En 1835, a los dieciséis años, Ruskin había visitado Venecia brevemente por vez primera, en compañía de sus padres, y en 1841 volvió para una estancia de ocho días, durante la cual hizo de nuevo cuidadosos dibujos de San Marcos y de otros monumentos. Pero fueron las cinco semanas que pasó él solo en 1845, seguidas de otras dos con sus padres un año después [26], lo que realmente le permitió examinar con detenimiento la pintura y la arquitectura venecianas y también observar con horror la aparición de los ferrocarriles, del alumbrado a gas y —lo más demoledor de todo, más incluso de lo que él hubiera podido imaginar— de la "restauración" a gran escala. En 1849, al instalarse en el hotel Danieli para la más decisiva de todas sus visitas, las circunstancias exteriores eran muy distintas en dos sentidos, aunque ninguna de ellas parece haberle afectado en gran manera: Ruskin se había casado y, después de poco más de un año como república independiente, Venecia se había visto obligada a rendirse a sus dominadores austriacos [27].

Ese acontecimiento era al menos un recordatorio —aunque para entonces escasamente necesario— de que Venecia ofrecía al historiador un tema de irresistible interés: la irremediable decadencia y caída de lo que había sido en otro tiempo uno de los grandes imperios europeos. Pero, para los observadores sensibles, también la ciudad parecía ofrecer claves acerca de cómo abordar el tema. En ningún otro lugar del mundo era posible ver un despliegue más llamativo de espléndidos monumentos erigidos a la gloria de Dios y del ser humano, que se extendían en el tiempo desde los primeros cristianos (aunque no los primerísimos) hasta Napoleón: y para muchos anticuarios y amantes del arte de mediados del siglo XIX la abundancia de arquitectura medieval compensaba con creces de la ausencia de ruinas de la antigüedad clásica, hasta entonces indiscutidas en la estima popular, como las que todavía se conservaban en Roma. Iglesias, palacios privados y edificios gubernamentales, muy cerca unos de otros, estaban decorados con estilos muy diversos y, como ninguno de ellos dominaba sobre los restantes (como sucedía en casi todas las ciudades italianas), cualquiera que estuviese dispuesto a emprender la más breve excursión en góndola, o incluso a pasear por la plaza de San Marcos y sus alrededores, podía visua-

lizar sobre la marcha —haciendo una adaptación de los títulos de tantos libros publicados en aquellos años— «una historia de Venecia [rica pero confusa] basada en ejemplos de su arte procedentes de todos los periodos». La afirmación de que la misma ciudad de Venecia era un ejemplo —en piedra, mármoles de espléndidos colores y pintura— del tipo de publicación ilustrada a la que Bordier y Charton dedicarían muy pronto sus esfuerzos apenas sirve para empezar a hacer justicia a su grandeza y esplendor, y no digamos nada de la vida de sus habitantes, pero sí da, al menos, cierta indicación de su atractivo para los historiadores que, como hemos visto, iban interesándose cada vez más por los documentos visuales.

En su búsqueda de tales documentos visuales (en el sentido más restringido del término) Ruskin, durante los cuatro meses siguientes, en los que con frecuencia el tiempo fue extremadamente frío, sorprendió a sus amigos e incluso a sí mismo —asombrando por completo a los venecianos— con su despliegue de laboriosidad y su espíritu de iniciativa. Subió por escaleras de mano para examinar los más mínimos detalles de capiteles y molduras de San Marcos y de otros edificios, tumbándose también en el suelo para estudiar las basas de sus columnas [28]. Llenó cientos de páginas de notas cuidadosas y de bocetos que subrayaban, con la más delicada precisión, los rasgos particulares que le interesaban (figura 178) [29]. De hecho, con la posible excepción de Roma, ninguna ciudad había sido sometida antes a un escrutinio tan apasionado y meticuloso. Gran parte del material de Ruskin no se analizó en el libro que publicó [30]; pero, si bien su incesante actividad de copista estaba sin duda inspirada en gran parte por un hambre casi sensual de la belleza superficial de la arquitectura veneciana [31] y por su temor a que muy pronto desapareciera a manos de los "restauradores", hemos de considerarla equivalente a las extensas notas dejadas en archivos y bibliotecas por historiadores más convencionales de la ciudad. Ruskin mismo explica por qué su investigación visual era necesaria. Había tenido la esperanza, nos dice, de que las



178. Ruskin, *Pórtico sudoccidental de San Marcos desde la Loggia del Palacio de los Dogos*, *c.* 1849, lápiz y acuarela, con realces en blanco (col. particular).

principales líneas cronológicas del desarrollo de la arquitectura veneciana hubieran quedado firmemente establecidas por los anticuarios locales, pero pronto descubrió, sin embargo, que no era ése el caso (destacó a Cicognara por ser «tan impreciso como para apenas merecer mención») y que existían enormes discrepancias —hasta de cien años— en las diferentes fechas propuestas incluso para una obra de tanta importancia como el Palacio de los Dogos [32].

En el transcurso de su investigación sobre la naturaleza de la arquitectura medieval, Ruskin llegó muy pronto a la conclusión de que ese palacio era «el edificio central del mundo», por cuanto contenía en proporciones casi iguales los tres elementos —el romano, el lombardo y el árabe— que se combinaban para dar el gótico [33]. Sin embargo, sólo durante la época de su segunda estancia prolongada en la ciudad, después de la publicación del primer volumen de *The Stones of Venice*, supo exactamente la importancia del papel que tendría que asignar al Palazzo Ducale en su visión del desarrollo de la historia veneciana. En una carta de abril de 1852, muy reveladora de su concepto del tipo de historia que creía estar escribiendo, le explicaba a su padre que

> el hecho es que el libro entero será una especie de gran "estudio moral del palacio ducal de Venecia", y toda la información secundaria se concentrará en el palacio ducal y su significado, como la Historia de Heródoto se concentra en la batalla de Salamina. Heródoto divaga sobre el mundo en su totalidad y cuenta la historia de Egipto, de Babilonia, de Persia, de Escitia, de Fenicia y de la antigua Grecia, y a un estudioso sin demasiado interés el libro le parece un fárrago de cuestiones inconexas, pero otro más atento descubre que lo que hay en los ocho primeros libros son otros tantos prefacios para el noveno, y que todo lo que se dice o se investiga está encaminado a mostrar quiénes eran los hombres que se enfrentaron con sus barcos en el estrecho de Salamina. De la misma manera, también haré yo muchas descripciones aparentemente inconexas de una moldura aquí y un arco allí, pero serán simples notas al relato de la Ascensión y Caída del palacio ducal, y ese mismo relato estará subordinado a la exposición de las causas y consecuencias de la ascensión y caída del arte en Europa [34].

Esas ascensión y caída sólo podrían demostrarse una vez que el desarrollo cronológico de la arquitectura veneciana se hubiera entendido por completo, y Ruskin llegó muy pronto a la conclusión de que «las fechas problemáticas sólo se determinaban gracias a pruebas internas; y me resultó necesario examinar, uno a uno y piedra a piedra, no sólo los palacios más antiguos, sino todo fragmento que, a lo largo y ancho de la ciudad, aportase alguna clave sobre la formación de sus estilos» [35]. De hecho, Ruskin no podía apoyarse sólo en la evidencia interna, y no lo hizo. Siempre estaba dispuesto a aprovechar las ideas e investigaciones de anticuarios locales (hacia quienes manifestaba el desprecio más total) y, bajo la dirección de su amigo el archivero Rawdon Brown, la persona más tolerante y encantadora entre los expertos sobre Venecia, examinó «la mayoría de los documentos escritos», tanto publicados como inéditos, relativos a la arquitectura de la ciudad, e hizo amplio uso de ellos en su análisis del Palazzo Ducale. Pero afirmó que, en su examen de ese edificio, estudió también «un documento más, que los anticuarios de Venecia nunca pensaron consultar: la fábrica del palacio mismo» [36].

Por consiguiente, las investigaciones de Ruskin, en sus primeras etapas, fueron, en muchos sentidos, parecidas a las de otros entendidos como Waagen y Cavalcaselle (ambos cordialmente menospreciados por él), cuyas fuentes escritas eran de ordinario inadecuadas y que, por consiguiente, tuvieron que proponer autoría y fecha para miles de pinturas poco estudiadas, y con frecuencia deterioradas, sin otra base que su estilo; de hecho, Ca-

valcaselle hacía dibujos con la misma asiduidad que Ruskin —cierto es que más esquemáticos y menos elegantes— con ese mismo propósito.

De todos modos, la condición de experto o entendido no era para Ruskin (aunque sí para Cavalcaselle) un fin en sí mismo. Necesitaba recurrir a las pruebas que, al parecer, proporcionaba el carácter cambiante del arte para resolver el problema histórico muy concreto (con repercusiones cruciales para el futuro de Inglaterra) de cómo y por qué se había producido la decadencia de Venecia. Ruskin acudió en primer lugar a los dos libros más importantes que se habían ocupado de la cuestión. Leyó —o, más bien, pidió a su mujer que lo leyese y tomara notas para él— la *Histoire des républiques italiennes du moyen-âge*, de Sismondi [37] y, sobre todo, estudió la *Histoire de la République de Venise*, de Pierre Daru, obra todavía muy prestigiosa, publicada por vez primera en 1819 y frecuentemente reeditada desde entonces [38]. De hecho, sólo por medio de un breve examen de esta obra podemos apreciar plenamente la sorprendente naturaleza de *The Stones of Venice*.

La frase inicial es tan llamativa como la que más de cualquier relato histórico: «Une republique fameuse, longtemps puissante, remarquable par la singularité de son origine, de son site et de ses institutions, a disparu de nos jours, sous nos yeux, en un moment» [39]. Y, a partir de ahí, el relato continúa con fluida eficacia, aunque sin cadencias tan hábiles y sin mucho patetismo ni color. Hacia el fin de muchos volúmenes llenos de relatos de opresión, crueldad, violencia y avaricia Daru llega a la triste conclusión de que «Si bien, como otras naciones, Venecia tuvo sus periodos de gloria y prosperidad, nunca tuvo épocas de heroísmo, esas épocas en las que las nobles pasiones y las virtudes republicanas elevan a un pueblo sobre otros; en ningún periodo de su historia, por ejemplo, encontramos desprecio de la riqueza» [40]. Gracias a la documentación, sin embargo, alcanzó el libro su especial importancia, porque sólo después de la caída de Venecia sus archivos, hasta entonces secretos, fueron fácilmente accesibles, y Daru se convirtió en el primer historiador que los utilizó eficazmente en un libro escrito exclusivamente en Francia (a donde se habían trasladado grandes cantidades de documentos venecianos y donde abundaban las fuentes impresas). Porque Daru no había pisado nunca Venecia, aunque mantuviera correspondencia con eruditos venecianos y empleara ayudantes que le copiaran allí los documentos. Daru dedicó los años que siguieron a Waterloo a redactar sus siete volúmenes (que atrajeron la atención de toda Europa y provocaron la indignación de patriotas venecianos, Cicognara entre ellos), aprovechando uno de los breves reveses a lo largo de una notable carrera de éxitos casi ininterrumpidos.

Pierre Daru, nacido en Montpellier en 1767, empezó a traducir poesía latina cuando era todavía estudiante y siguió haciéndolo en diferentes momentos a lo largo de su vida. Aunque apoyó la Revolución en sus primeras etapas, tuvo enseguida dificultades y pasó en la cárcel un periodo muy breve. Cuando en 1798 las esculturas y pinturas confiscadas a Roma como consecuencia del tratado de Tolentino llegaron a Toulon, se cantó, con ocasión de su recepción oficial, la versión de Daru del *Carmen Saeculare* de Horacio. Pero su verdadero triunfo se produjo con el Consulado y el Imperio, momentos en los que sirvió a las órdenes de Napoleón (y en estrecho contacto con él) como su intendente general; tuvo así la enorme responsabilidad de mantener abastecidos a los ejércitos franceses desde Italia hasta Moscú. Aunque conservó sus primitivas tendencias liberales, es evidente que no las manifestó de manera excesivamente carente de tacto y, en cualquier caso, su habilidad le hizo indispensable: a pesar de haberse unido al emperador durante los Cien Días, Luis XVIII ya le había nombrado par del reino antes de que terminara 1819. Quizá no resulte sorprendente que su joven primo Stendhal (enamorado durante algún tiempo de su esposa) lo encontrara seco, obstinado, poco imaginativo, carente de pasión [41].

Daru enfocó la historia de Venecia muy a la manera de un hombre de mundo experimentado y, aunque gran parte de sus materiales eran nuevos, su actitud hacia el pasado era ya un tanto anticuada. Sólo le interesaron los aspectos militares, económicos y constitucionales de su tema, y su cómodo dominio del enorme número de documentos que había investigado se debía en parte a la falta de rigor crítico con que los estudió: estaba dispuesto a conceder el mismo peso a un relato secundario y a todas luces parcial que a fuentes originales y seguras. Carecía por completo de sensibilidad para los éxitos artísticos de la ciudad y, en los casos extraordinariamente raros en los que menciona el nombre de un pintor concreto, como Ticiano, ni siquiera alude a las obras suyas que podía haber visto en París. Tampoco hizo otra cosa que escandalizarse de manera convencional por las crueldades con las que tan frecuentemente tuvo que enfrentarse. Aludió, de cuando en cuando, al «illustre historien Voltaire» [42] y a Gibbon, y le gustaba resumir algunos de los episodios más sensacionales de su relato con un enfoque que recordaba el suyo: «Nous avons vu quatre doges de suite exilés avec les yeux crevés; nous venons d'en voir quatre qui abdiquent pour embrasser la vie religieuse: c'est l'esprit d'imitation qui presque toujours décide des actions des hommes» [43].

Una ironía tan seca y tan prosaica indica por sí sola suficientemente hasta qué punto, cuán insalvable —cabría pensar— era la distancia, qué alejada en espíritu de la de Ruskin estaba la actitud de Daru hacia el pasado de Venecia. Y, sin embargo, fue sin duda un juicio de Daru el que inspiró a Ruskin cuando, casi al comienzo de *The Stones of Venice*, escribe la que es quizá la frase aislada más importante del libro, porque se trata de la frase de la que depende todo lo demás: «Doy como fecha para el inicio de la Caída de Venecia el 8 de mayo de 1418, día de la muerte de Carlo Zeno» [44].

Esa fecha ha desconcertado a todos los comentaristas [45], tanto más porque en ese volumen Ruskin sólo hace otra referencia de pasada a Zeno. Sin embargo, dos años después, explicó (de manera decididamente oblicua) que había señalado la muerte de Zeno como momento crucial porque consideraba «que no se puede mantener que un Estado se halle en decadencia mientras cuente entre sus ciudadanos a hombres como él» [46]; y este juicio sobre el valor de Zeno tiene que venirle de Daru. Es cierto que Daru descubría muchos defectos en el carácter y muchos reveses en la carrera de este gran comandante por tierra y por mar, que, en la guerra de Chioggia entre 1378 y 1381, había defendido con valentía y éxito la ciudad contra una abrumadora alianza en Estados italianos y extranjeros; y también es cierto que nunca se le ocurrió considerar su muerte como un acontecimiento de importancia histórica crucial. De todos modos, Daru había descrito a Zeno como «l'un de plus grands hommes dont la nation vénitienne puisse s'honorer» [47], y nunca habló de ninguna otra figura de la historia veneciana con la misma admiración.

Parecería, por consiguiente, que Ruskin extrajo sus ideas iniciales sobre el periodo en que se inicia el declive de Venecia de una narración histórica convencional (por muy originalmente que la interpretara); pero cuando le llegó el momento de analizar los motivos de tal decadencia, reconoció su insatisfacción con las fuentes de esa índole, que eran invariablemente poco convincentes o parciales. ¿Acaso provocaron la decadencia de la ciudad los cambios hechos en su constitución en 1297 cuando, después de seiscientos años de autoridad ducal, el poder de la República se confió exclusivamente a la nobleza? ¿O habían sido esos cambios simple consecuencia del debilitamiento nacional? O, "más bien, como yo pienso", ¿no se trataría de escribir la historia de Venecia "casi sin referencia a la formación de su senado ni a las prerrogativas de su Dogo"? La mejor manera de resolver el problema sería hacer uso de pruebas "que se repitieran y que fuesen irrefutables" saca-

das de las artes y que demostraran «que la decadencia de su prosperidad política coincidía exactamente con la de su religión familiar e individual» [48].

No parece que "irrefutables" sea el adjetivo adecuado: pero es sin duda significativo, porque tan sólo dos años antes Pietro Selvatico había explicado que su opinión sobre las fechas de construcción del Palazzo Ducale —opinión que Ruskin estaba decidido a refutar, pese a sentir cierto respeto por un autor que escribía sobre arte venenciano [49]— se basaba en "pruebas escritas irrefutables [*irrefragabili carte*]" [50]. Aunque Ruskin utilizó sus pruebas, muy distintas, de maneras muy diversas y a menudo incompatibles, derivó su impresión sobre el pasado de Venecia casi exclusivamente de su arte. Y, de manera exactamente inversa a la actitud de los historiadores que se han analizado anteriormente en este libro, si las conclusiones extraídas de las artes parecían entrar en conflicto con las recogidas en las fuentes escritas, eran estas últimas, y no las primeras, las que había que corregir. Así, cuando leyó en Daru que en 1382 se había rechazado a Carlo Zeno para el cargo de dogo en favor de Michele Morosini, «que durante la guerra había triplicado su fortuna mediante la especulación» [51], Ruskin estaba tan convencido de que, en la estatua del monumento funerario en honor de Morosini, el rostro -«decidido, pensativo, sereno y bien parecido» (figura 179)— ofrecía un mentís explícito a aquella calumnia, que escribió, pidiendo más información, al conde Carlo Morosini, descendiente del dogo, y, cosa nada sorprendente, encontró "absolutamente convincente" la indignada refutación que hizo este último del juicio de Daru [52].

Ruskin, de todos modos, tuvo que hacer un pequeño ajuste de fechas para que resultase aceptable su interpretación de los hechos artísticos disponibles. Aunque el declive de Venecia había comenzado con la muerte de Carlo Zeno en 1418, sólo cinco años más tarde, con la muerte de "otro de sus hijos más nobles y prudentes", el dogo Tommaso Mocenigo, se produjo el comienzo *visible* del declinar [53].

Pese a todas sus virtudes, signos de esa decadencia eran ya visibles —aunque todavía muy incipientes— en la tumba del propio Mocenigo (figura 180). Ruskin cambió con frecuencia de idea sobre este sepulcro, situado en la iglesia de los santos Giovanni y Paolo, que completaron dos escultores toscanos el año de la muerte de Mocenigo, pero que fue modificado ulteriormente. Sobre un pedestal en lo alto del monumento se alza la figura de la Justicia (Ruskin creía que se trataba de la Virgen); debajo, un doselete, que mantienen abierto dos ángeles en pie sobre el sarcófago, desciende hasta la base del sepulcro. El dogo yace sobre el sarcófago, con figuras de virtudes en la parte delantera y un guerrero romano en cada extremo. Detrás del doselete, en la pared, hay dos hileras de nichos y en la superior aparecen seis santos. En nuestra época, como en la de Ruskin, se ha reconocido que en el sepulcro se advierte ya el efecto del Renacimiento florentino sobre las convenciones venecianas tradicionales: uno de los dos guerreros, por ejemplo, procede directamente del san Jorge de Donatello, y los nichos que contienen las virtudes y los santos están cerrados por formas redondas en concha y no por arcos góticos apuntados [54].

Cuando Ruskin vio este sepulcro por vez primera, señaló: «Insistir en la gran cortina que asciende en mástil, sujetada por ángeles de pequeño tamaño. En conjunto mucho peor tallado de lo que pensaba: Madonna en lo alto. Seis figuras en nichos superiores; virtudes, no sé cuáles, debajo; en las esquinas, figuras con armadura romana. Insistir en follaje lujuriante por todas partes, en estilo Porta della Carta y carácter enteramente renacentista... esos plintos, el follaje que sobresale por los lados, y rasgos renacentistas en pleno desarrollo» [55]. En el texto del libro, sin embargo, Ruskin no "insistió" en ninguno de esos defectos y cambió por completo el acento, señalando que «el elemento clásico está muy pre-


·I·N·R·I·



180. Sepulcro del dogo Tommaso Mocenigo (fallecido en 1423), *c.* 1423, firmado por Pietro Lamberti y Giovanni di Martino da Fiesole (Venecia, Santos Giovanni e Paolo).

179 (*izquierda*). Sepulcro del dogo Michele Morosini (fallecido en 1382), principios del siglo XV (Venecia, Santos Giovanni e Paolo).

sente en los detalles, pero la impresión de conjunto no se ve afectada». Y luego escribió, con elocuencia y maravillosa capacidad de observación, acerca del

> retrato fiel pero afectuoso, tenso pero sin dolor, del dux en su lecho de muerte. Viste toga ducal y gorro —la cabeza ligeramente ladeada sobre la almohada—, las manos sencillamente cruzadas a su caída. El rostro está demacrado, las facciones marcadas, pero tan puras y señoriales en su cincelado natural, que deben de haber tenido aspecto de mármol incluso cuando la vida las animaba. Están sumamente gastadas por la meditación y la muerte; las venas de la sien ramificadas y abultadas; la piel formando pliegues muy marcados; la frente alta y las cejas espesas; los ojos magníficamente grandes; la curva de los labios, apenas velada por el leve bigote; la barba breve, doble y puntiaguda; todo nobleza y quietud: el blanco polvo sepulcral marcando como la luz los ángulos severos de mejilla y frente [56].

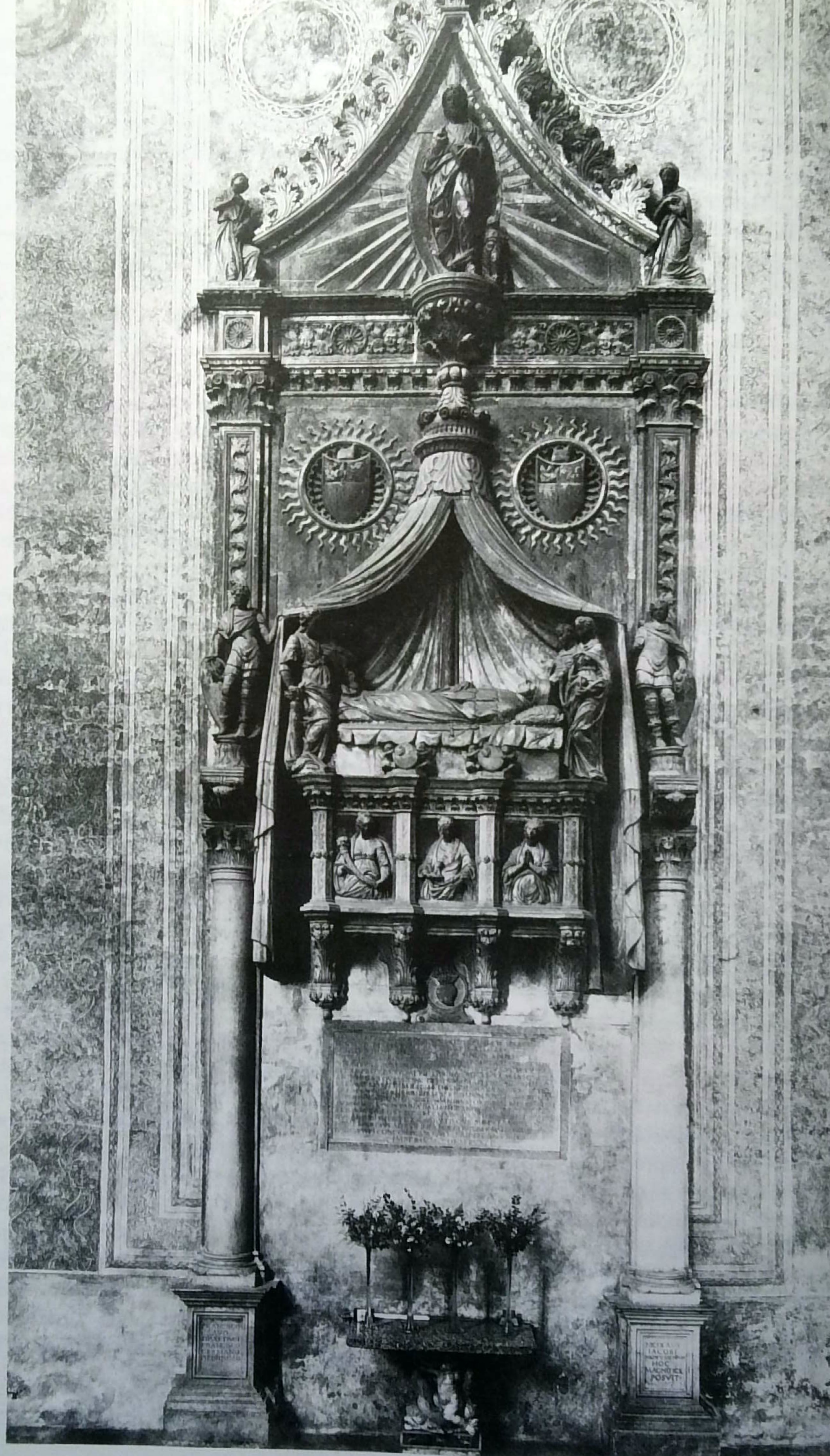
Pero cuando, dos años después, visitó de nuevo el sepulcro, volvieron a perturbarle sus rasgos renacentistas: «las llamativas» imágenes de las virtudes «señala el aumento del sentimiento jactancioso en el tratamiento de los monumentos. Por lo demás, este sepulcro es el último que puede considerarse perteneciente al periodo gótico veneciano. Sus molduras son ya toscamente clásicas y tiene en las esquinas unas figuras absurdas con armadura romana; pero el templete superior todavía es gótico y la figura yacente muy hermosa» [57].

Los cambios en la evaluación que Ruskin hace del sepulcro de Mocenigo fueron tan importantes para su interpretación del declinar de Venecia como para los historiadores de la Revolución francesa habían demostrado serlo las diferentes maneras de entender los documentos hallados en los archivos del *ancien régime*. Porque Ruskin estaba convencido de que «de todas las pruebas... presentadas por las diferentes artes del siglo XV» que arrojaban luz sobre la proliferación del orgullo insolente que había desempeñado papel tan decisivo en la decadencia de Venecia, ninguna era tan interesante ni tan concluyente como las extraídas de sus sepulcros. Por esa razón dedicó un importante estudio —proyectado como mucho más largo— a algunas de las principales tumbas de Venecia y de Verona [58].

Hemos visto que, diez años antes, Michelet había analizado la importancia de los sepulcros para el historiador; y sabemos que Ruskin conocía algunos de los escritos de Michelet, aunque no está claro que hubiese leído la *Histoire de France*. Al igual que Michelet, Ruskin creía que la magnificencia de una tumba estaba de ordinario en proporción inversa a las virtudes de su ocupante, pero —como consecuencia de sus convicciones artísticas— se sentía inevitablemente empujado a conceder mucha menos importancia que Michelet al papel desempeñado por cualquier héroe o villano en el destino de una nación. No se trata tan sólo de que, pese a su cuidadosa investigación de la estructura y decoración de las catedrales góticas, a Michelet le faltaran las dotes de sentimiento y observación de que disponía Ruskin, sino más bien de que aunque las conclusiones de Ruskin pudieran estar con frecuencia equivocadas y sus deducciones fuesen descaminadas, de todos modos, lo exhaustivo de sus investigaciones sobre "las piedras de Venecia", combinado con la precisión de sus dibujos, le hizo evidente, de una manera que Michelet nunca captó por completo, que, de ordinario, los grandes cambios en el estilo y las convenciones deben más al periodo en que se sitúan que a una elección individual. Para Michelet, el hecho mismo de que el monumento veronés del "asesino" Cansignorio (figura 153) fuese especialmente suntuoso le había llevado a deducir, de manera casi lógica (sin basarse en ninguna prueba cuya presentación considerase necesaria), que la anónima tumba vecina tenía que ser la del hermano asesinado [59]. También Ruskin estaba al tanto de los delitos

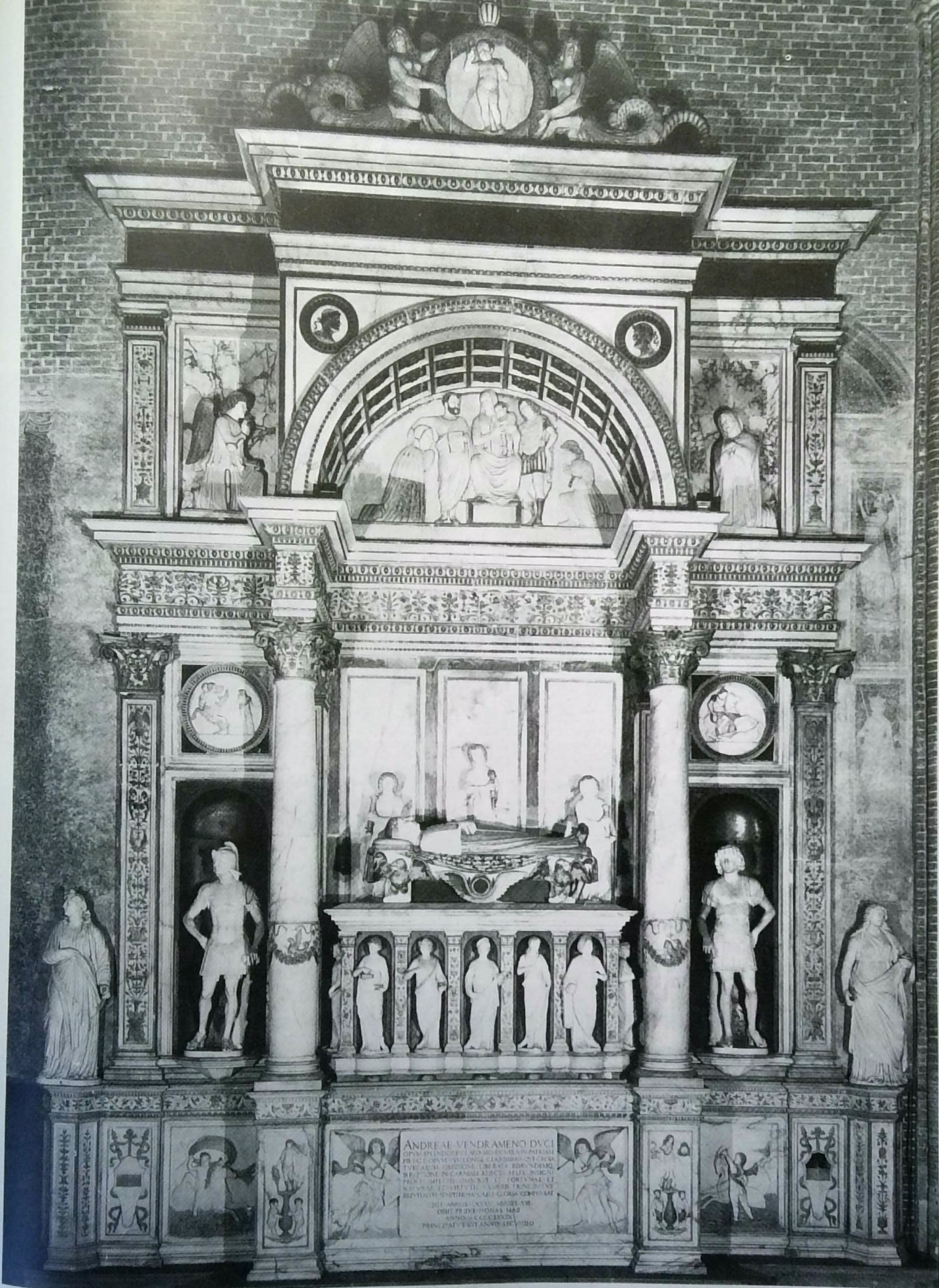
de Cansignorio, y dispuesto a reconocer que podían ser responsables de la suntuosidad —también él usa la palabra— del monumento erigido en su honor (en vida suya), de la comparativa tosquedad del tallado y, sobre todo, de la importancia que se da en él a las figuras de las Virtudes. De todos modos, el monumento era «hermoso, porque todavía pertenece a la noble época, la última parte del siglo XIV»; exactamente por la misma razón, el monumento bastante anterior del "débil y perverso" Mastino II era una "obra de arte absolutamente exquisita", cuya composición "habría sido tan perfecta como refinada su decoración" de no ser por la "pequeña circunstancia" de verse estropeada por la presencia de una figura totalmente injustificada de la Fortaleza [60]. Al analizar la importancia histórica y moral de las pruebas que examinaba, a Ruskin siempre le resultaba difícil sopesar la relativa importancia que en su opinión debía atribuirse a los mensajes, a veces contradictorios, de la calidad estética y la sinceridad de la imagen. Como es lógico, se sentía más a gusto cuando no parecía existir contradicción entre las dos —un proyecto feo y deshonesto toscamente ejecutado u otro piadoso tratado con imaginación o refinamiento—, pero, si tenía que elegir, de ordinario ganaba la calidad. Y de la misma manera que, a sus ojos, el estilo artístico —índice "irrefutable" de la moralidad dominante— se deterioraba implacablemente con la proximidad del Renacimiento, la suma de maldades, o debilidades humanas responsables de la decadencia de Venecia podían calcularse de acuerdo con un calendario, prescindiendo casi por completo de las actividades de individuos concretos, por cuyo comportamiento Ruskin manifestaba poco interés.

Tiene que haberle satisfecho descubrir que el sepulcro de Francesco Foscari en Santa Maria Gloriosa dei Frari (figura 181) le resultaba vulgar y jactancioso, porque ese dogo (que sucedió a Mocenigo y que murió en 1457) se había ganado el desprecio de Ruskin por haber destruido la última parte bizantina del Palazzo Ducale que aún se conservaba para sustituirla por un edificio renacentista. Sin embargo, aunque no había «en la historia de Foscari nada que nos llevara a esperar rasgo alguno de nobleza en su rostro», Ruskin se inclinaba a atribuir al "escultor deficiente" y no al dogo mismo la vileza del retrato: «un rostro enorme, basto y huesudo de payaso, con la peculiar astucia embrutecida y sensual que se ve con tanta frecuencia en el semblante de los peores sacerdotes católicos» [61]. La actitud de Ruskin hacia la tumba del dogo Andrea Vendramin en San Giovanni e Paolo (figura 182) era similar en líneas generales. Las faltas o pecados de este dogo, muerto en 1478 después de un mandato de dos años «dejando a Venecia deshonrada por tierra y por mar», se olvidan, casi se perdonan, y se denuncia con gran fervor al escultor por no haber esculpido el lado de la cabeza que no se ve desde abajo: esa «total frialdad en los sentimientos sólo puede corresponderse con una extrema degradación intelectual y moral: ¿quién, con un corazón en el pecho, podría haber detenido la mano mientras trazaba las borrosas líneas del semblante del anciano —poco majestuoso antaño, desde luego, pero santificado al menos por la solemnidad de la muerte—, quién podría haber detenido la mano, al alcanzar la curva gris de la frente, y medir las últimas venas a tanto el cequí?» [62]. Hay que culpar sobre todo a la época y, cuando Ruskin llega a los monumentos del siglo XVII, que representan para él la total degradación del arte, ni siquiera se molesta en analizar (como sin duda hubiera hecho Michelet) la carrera de un dogo como Giovanni Pesaro, cuyo monumento, también en la iglesia dei Frari, soportaban «cuatro colosales cariátides de raza negra, sonrientes y horribles, con rostros de mármol negro y ojos blancos» (figura 183) [63]. ¿Luchó aquel dogo valientemente contra los turcos, propició la fortuna de su familia a expensas del Estado? Daba lo mismo. La prueba artística, tan implacable como cualquier teólogo calvinista, los condena a él y a todos sus contemporáneos, sin tener en cuenta sus virtudes o vicios individuales. En las primeras páginas de *The Sto-*



181. Sepulcro del dogo Francesco Foscari (fallecido en 1457), *c.* 1457, atribuido a Antonio y Paolo Bregno (Venecia, Frari).

182 (*página siguiente*). Sepulcro del dogo Andrea Vendramin (fallecido en 1478), terminado en el decenio de 1490, atribuido a Pietro Antonio y Tulio Lombardo (Venecia, Santos Giovanni e Paolo).


ANDREAE VENDRAMENO DVCI


HIC REVIXIT
ANNO
MDCLXIX
VIXIT
ANNOS
LXX
DEVIXIT
ANNO
MDCLIX

*nes of Venice,* Ruskin había hecho una distinción entre la avarienta comercialización de la vida pública veneciana y la vitalidad de la religión en la vida privada [64]; pero ahora el individuo no tiene ya posibilidades de resistirse al espíritu de los tiempos, decididamente hegeliano en su intensidad.

También Daru, como todos los historiadores, había visto la decadencia y ruina de Venecia como un proceso continuo y probablemente inevitable, aunque, en su opinión, interrumpido por breves periodos infrecuentes en los que la República se recuperaba gracias al valor o la sagacidad de algún héroe militar o de algún estadista. Los periodos y acontecimientos indicados como hitos del derrumbe —el estancamiento del comercio, la conquista de un imperio en la tierra firme italiana, el descubrimiento de América, el poderío abrumador de los otomanos, la retirada a la neutralidad y la pereza que surgió de una paz demasiado prolongada— eran muy distintos de aquellos en los que Ruskin insistiría más adelante, puesto que para el historiador inglés todo era cuestión de moralidad y, por consiguiente, mucho más fundamental. Se hallaban, sin embargo, en marcha fuerzas más poderosas que la moralidad de cualquier individuo, y Ruskin siempre trataba de establecer ese punto tomando como base las pruebas artísticas.

En su análisis de las esculturas de las esquinas del Palazzo Ducale (al que volveremos más adelante), Ruskin afirmaba que la *Caída de Adán y Eva* (figura 184) y la *Ebriedad de Noé*, en las dos esquinas de la fachada que da a la laguna, representaban el espíritu gótico —es decir, la confesión sincera de la propia debilidad—, mientras que el *Juicio de Salomón* (figura 185), tallado en el siglo XV, al otro extremo de la fachada que da a la Piazzetta, representaba el espíritu renacentista, es decir, «decidida confianza en la propia sabiduría» [65]. Ruskin reconocía que el *Juicio de Salomón* era "excelente en sí mismo, de manera que siempre llama la atención del observador descuidado más que las otras esculturas", pero hacía hincapié en que era "de valor inconmensurablemente inferior en su ejecución" y que las hojas del árbol representado en ese grupo escultórico, que, en cualquier caso, estaban parcialmente copiadas de la higuera de la *Caída de Adán y Eva*, carecían de la fidelidad del original a la naturaleza: «están mal colocadas en los tallos, toscamente definidas en los bordes y sus curvas no son de hojas que crecen, sino de colgaduras arrugadas» [66]. Ruskin se preguntaba sobre todo si lo que él había reconocido como "muy noble" capitel bajo la escultura, con «ejemplos de actos de justicia o de buen gobierno», debía entenderse «únicamente como manto simbólico para ocultar la violencia consumada y la culpa». A esto replicó:

> En conjunto considero que el sentimiento expresado es auténtico. No creo, de la mayoría de los venecianos ilustres de este periodo cuyos retratos han llegado hasta nosotros, que fuesen hipócritas de manera deliberada y para siempre. No veo hipocresía en sus semblantes. Mucha capacidad para el disimulo, mucha sutileza, mucha reserva natural y adquirida; pero no mezquindad. Por el contrario, grandeza, reposo, valor infinitos, y la peculiar unidad y tranquilidad en la expresión que surge de la sinceridad o *plenitud* de corazón, por lo que la hipocresía tendría que demostrarse con abundantes pruebas para creerla yo, en el caso de que por alguna casualidad se advirtiera en el semblante de un hombre insincero.

Partiendo de la base de tales retratos, Ruskin era capaz de «tener confianza... en que aquellos nobles venecianos del siglo XV, deseaban, en general, juzgar y hacer justicia a todos los hombres». Enfrentado con la necesidad de reconciliar los rasgos sinceros encontrados en los retratos del siglo XV con lo que él denunciaba repetidamente como espíritu del Renacimiento, Ruskin llegó a la conclusión de que «todo el sistema de moralidad ya



184. Venecia, Palazzo Ducale, esquina de las fachadas que dan a la Piazzetta y a la Laguna: *Caída de Adán y Eva*; finales del siglo XIV, piedra de Istria.



185. Venecia, Palazzo Ducale, ángulo de la fachada junto a Porta della Carta: *Justicia de Salomón*; finales del decenio de 1420 y comienzos del decenio de 1430, piedra de Istria.

se había visto minado por las enseñanzas de la Iglesia romana, disociándose la idea de justicia de la de verdad, de manera que al disimulo en interés del Estado se le atribuyó valor de deber» [67].

No sabemos con seguridad cuáles fueron los retratos que vio Ruskin, pero parece muy probable que, además de las esculturas funerarias, pensara en las imágenes extraordinariamente estilizadas de los dogos que, a partir de mediados del siglo XIV, encargaba el Palazzo Ducale y que, después del fuego de 1577, se reemplazaron por otras pintadas en el taller de Tintoretto en un estilo deliberadamente arcaizante [68]. Apenas es necesario insistir en que esas colecciones oficiales, al igual que determinadas obras maestras como *El dogo Leonardo Loredano* de Giovanni Bellini (retrato que había sido recientemente adquirido por la Galería Nacional de Londres), se proponían crear precisamente la impresión recibida por Ruskin, y resulta sorprendente que la acepte tan ingenuamente a pies juntillas.

Como es lógico, la pintura le presentaba los problemas más difíciles. Si, hasta donde podía determinarse a partir "del testimonio del Arte", la caída de Venecia había comenzado *visiblemente* en 1423, ¿cómo era posible que siglo y medio después, en un momento en que arquitectura y escultura habían decaído sin posibilidad de redención, Tintoretto pudiera aún producir pinturas que, como la *Crucifixión* de san Rocco, estaban «más allá de todo análisis y por encima de cualquier alabanza»? [69]. Sólo en una ocasión trató Ruskin de resolver ese problema en *The Stones of Venice*. Gentile y Giovanni Bellini, explicó, que

habían nacido en 1421 y 1423, «cierran la serie de pintores venecianos sacros, pero el más solemne espíritu religioso anima su obra hasta el final». Por otra parte, «no hay religión en ninguna obra de Ticiano» cuyos «temas sagrados de mayor amplitud son simples motivos para la exhibición de retórica pictórica, composición y color». Y el mismo principio se aplica a Tintoretto, incluso aunque su mente «incomparablemente más profunda y seria que la de Ticiano, proyecte la solemnidad de su propio tono sobre los temas sacros que trata, y a veces se olvide de sí misma en la devoción». Pero, argumenta Ruskin, esas diferencias no tienen nada que ver con las creencias individuales o el carácter de esos artistas: con el hecho, por ejemplo, de que Bellini fuera un hombre religioso y Ticiano no. La causa es al mismo tiempo más general y más profunda: «Bellini fue educado en la fe; Ticiano en el formalismo. Entre el nacimiento de uno y otro la religión vital de Venecia había expirado» [70].

Resulta de inmediato evidente que, lejos de hacer uso de las pruebas aportadas por el arte para determinar la fecha y la naturaleza del declive de Venecia, Ruskin está tratando de explicar el carácter del arte por lo que él dice conocer de la decadencia, y que lo hace, además, de manera totalmente inconsecuente con la importancia que atribuye a la calidad de la ejecución. Y, sin embargo, este argumento circular proporciona una de las ocasiones extraordinariamente raras en las que, al volver la vista atrás casi treinta años después, Ruskin no manifiesta su habitual rechazo irónico de sus teorías juveniles, sino que, por el contrario, se muestra sumamente satisfecho con ellas: «Estos dos párrafos son tan ciertos y sólidos como audaces. Al releerlos me siento muy orgulloso de ellos» [71]. Sea como fuere, sin duda debió sentir cierto alivio cuando regresó a la arquitectura como principal "documento" necesario para entender la historia de Venecia.

Las dos fachadas principales del Palazzo Ducale —las que dan a la Laguna y a la Piazzetta (figura 186)— son prácticamente idénticas en concepción y estilo de ejecución. Por consiguiente, es natural pensar que se las diseñó y construyó al mismo tiempo. Sin embargo, documentos escritos, conocidos por anticuarios del siglo XIX, ponían de manifiesto que no había sido así. Las obras de la fachada meridional (Laguna) y de la primera parte de la occidental, que formaban juntas las paredes exteriores de una vasta cámara de consejo, estaban ya en plena construcción durante los decenios de 1340 y 1360, si bien la cámara misma no estuvo definitivamente dispuesta para su utilización hasta 1423; en cambio, el resto de la fachada occidental se añadió después de 1423 para reemplazar a un edificio anterior ya derribado por aquel entonces [72]. Evidentemente se había procurado con esmero crear una apariencia uniforme y, aparte del hecho de que el punto de unión entre lo viejo y lo nuevo estaba señalado por una columna de apoyo más gruesa que las otras, no resultaba nada fácil distinguir entre el trabajo del siglo XIV y los añadidos realizados setenta años después.

El conde Leopoldo Cicognara, uno entre los muchos escritores sobre las artes venecianas que trató de reconciliar el aparente conflicto de pruebas entre lo que se veía y lo que se leía, halló el punto de unión pero, después de algunas vacilaciones, concluyó que sólo cabía una explicación para dar cuenta de la homogeneidad de las fachadas. El estilo de la ampliación del palacio del siglo XV (desde el décimo segundo arco de la fachada de la Piazzetta hasta la Porta della Carta) tuvo que ser tan del gusto del momento que luego se utilizó para transformar toda la parte original, del siglo XIV, a fin de imponer un efecto total de absoluta regularidad [73]. Dicho de otro modo, todas las fachadas externas que se veían en la época de Cicognara (y también en la nuestra) databan del decenio de 1420; y distintas autoridades aceptaron su explicación de lo sucedido (algo que Cicognara no podía respaldar con ningún documento), o bien, como Selvatico, llegaron a una conclusión



186. Venecia, Palazzo Ducale.

semejante partiendo de un razonamiento bastante distinto [74]. Sin embargo, la cuestión no quedó en modo alguno zanjada y aún ahora surge la controversia de cuando en cuando [75].

Estos debates constituyen el antecedente de la “consternación” con que, en el otoño de 1849, Ruskin recibió la noticia de que «los anticuarios venecianos discrepaban en un siglo sobre la fecha de construcción de la fachada del Palacio Ducal» [76]. Ruskin ya estaba tan convencido de la completa superioridad del gótico sobre el «arte pestilente del Renacimiento» [77], como Cicognara lo había estado de lo contrario; y enfrentado con un monumento tan importante, le resultaba esencial refutar la tesis de que fuese obra del siglo XV. Para hacerlo, recurrió al único documento que, aseguraba él, habían descuidado los anticuarios venecianos: la obra de albañilería. Señaló que, al doblar la esquina de la fachada meridional a la occidental, la fábrica cambiaba de repente, «en el centro del octavo arco desde la esquina del mar en el lado de la Piazzetta», pasando de piedras más

pequeñas a piedras más grandes. Esto demostraba que la primera parte de la fachada, y
toda la del lado meridional, tenía que datar de un periodo anterior: el siglo XIV; y
daba confirmado por el cambio de estilo de los capiteles que pasaban de ser de Giotto en
toda su pureza a renacentista clásico [78]. Un anticuario veneciano hizo la misma observación prácticamente al mismo tiempo [79], pero para Ruskin el cambio de estilo de los capiteles era de suprema importancia y no simplemente un buen indicador para fechar correctamente las fachadas. La mayor parte de los capiteles del siglo XV habían sido
"torpemente copiados" de los anteriores, y ello —afirmó arbitrariamente— no se debía a
que los escultores se hubieran visto obligados, como el arquitecto, a seguir las formas
principales del palacio más antiguo, sino a que «carecían del talento para inventar nuevos
capiteles». Y en una de esas copias —la del capitel que incluía las Virtudes— la nueva
versión era aceptablemente precisa y completa, excepto que en la escena de la Esperanza
que reza, «*ha desaparecido la mano de Dios*» [80].

Ningún símbolo podía explicar más claramente por qué, para Ruskin, el golpe del
martillo que se había levantado contra lo que aún sobrevivía del viejo palacio bizantino a
fin de reemplazarlo por una estructura "renacentista", representaba «el toque de difuntos
por la arquitectura de Venecia, y por Venecia misma» [81]. Aquel acto había sido decretado
en 1422 por el "noble dogo Mocenigo" [82], cuyo sepulcro provocara sentimientos tan
contradictorios en Ruskin, y se llevó a cabo al comienzo del mandato de su sucesor, Francesco Foscari, en 1423, la fecha que señalaba el "comienzo visible" de la caída de Venecia.

De hecho, ante las dudas de Ruskin sobre la calidad del sepulcro de Mocenigo, cabría
pensar que fue precisamente esta fase de la reconstrucción del Palazzo Ducale lo que le
impulsó en un principio a elegir el año 1423 como fecha cardinal en su visión de la decadencia de la ciudad. Pero no fue así. Ruskin mismo quedó verdaderamente sorprendido
por lo que, en una carta a su padre, describía como la «coincidencia... de que el primer
martillo se hubiera alzado contra el *viejo* palacio el mismo año, 1424, que yo había señalado como fecha del comienzo *visible* de la caída de Venecia» [83], ya que, por muy dogmático que se mostrara sobre la fecha de la decadencia misma, estaba dispuesto, evidentemente, a concederse cierta amplitud en relación con el año exacto de su manifestación
visible.

A partir de entonces, Ruskin pudo recurrir a su observación, fanáticamente precisa y
delicada, combinada con una sensibilidad moral que ampliaba constantemente los límites
de su imaginación, para analizar y denunciar lo que veía como la degradación casi ininterrumpida del arte veneciano: del estilo del Renacimiento, que era sobre todo inhumano
porque no ofrecía satisfacción alguna al instinto creador de los artesanos empleados en su
realización, hasta el estilo "grotesco" de los siglos XVII y XVIII que, a diferencia de los
grotescos medievales del arte septentrional, no daba cabida ni a la reverencia, ni a la apreciación de la belleza ni a la compasión [84].

Afortunadamente, el "testimonio del Arte" [85] podía, a veces, ser más tranquilizador, e
incluso permitir a Ruskin declarar inocentes, de acusaciones aceptadas por jueces anteriores, a determinados episodios de la historia veneciana. Enfrentado con el cuidadoso razonamiento de Daru para probar que el secuestro de todo el poder del Estado por un número limitado de familias aristocráticas, entre 1289 y 1319 aproximadamente, había sido
una injusticia y una usurpación de siniestras consecuencias [86], Ruskin recordó únicamente
que esa etapa había coincidido con «el comienzo de la gran época arquitectónica, en la
que tuvo lugar la primera aplicación de la energía del poder aristocrático, y del estilo gótico, a las obras del Palacio Ducal». Hubo de explicar, por consiguiente, que los cambios

constitucionales, que tanto habían desconcertado al liberal Daru, marcaban de hecho «una expresión, por el pueblo, de respeto hacia las familias que más habían contribuido a elevar la república a tal cima de prosperidad», y Ruskin llegaba incluso a afirmar, provocadoramente, que la nueva prisión contaba con «cómodas habitaciones, con buenos techos planos de alerce, cuidadosamente ventiladas» [87].

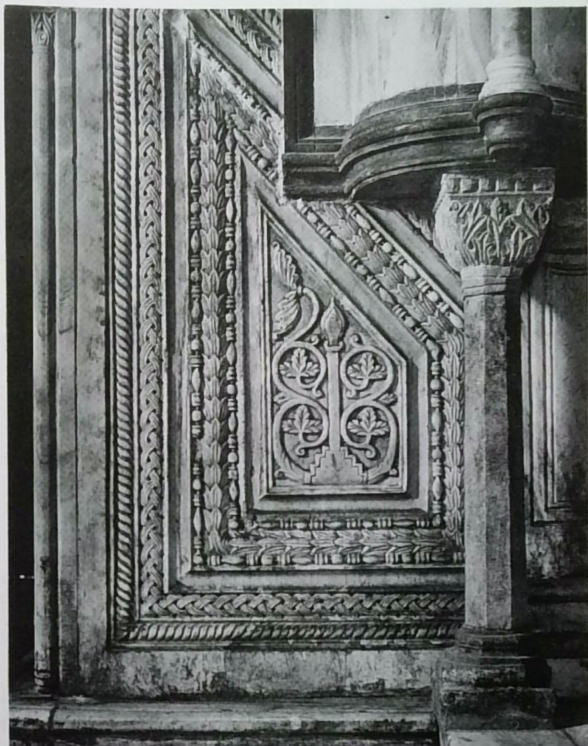
Ruskin, sin embargo, no era, ni mucho menos, siempre coherente. En ocasiones veía las formas y la decoración arquitectónicas como símbolos de las necesidades y aspiraciones humanas, de manera que «la mayor sencillez en la ornamentación arquitectónica» que se constataba a comienzos del siglo XIII reflejaba lo que «imagino [era] la gran sencillez de la vida doméstica [veneciana]» [88]; mientras que, en otros casos, rechazaba, con expresiones de vigoroso sentido común, las teorías alemanas de que las agujas góticas reflejaban en cierto modo el espíritu devoto de la Edad Media septentrional: «la posibilidad de que haya humedades en el sótano, o de que las tejas estén sueltas, tiene, desgraciadamente, mucho más que ver con la manera de construir una casa que las ideas de su propietario sobre felicidad celestial o virtud angélica» [89].

De hecho, pese a sus afirmaciones sobre el "irrebatible" testimonio del arte y pese al vigor con que exploró la importancia moral de la arquitectura y la escultura, Ruskin hizo muy raras veces uso de esas pruebas para aclarar la verdadera historia de Venecia. Y cuando lo hizo alternó los llamamientos a la razón con afirmaciones dogmáticas de manera sumamente idiosincrásica.

Las crónicas más antiguas eran oscuras y discutibles, y la escasez comparativa de documentos escritos fiables justificó que acudiera a los monumentos de la ciudad en busca de información sobre su pasado lejano; pero las dificultades para fechar esos mismos monumentos complicaba la búsqueda. En la isla de Torcello —«la madre de Venecia» [90]—, desolada y desierta, Ruskin contempló los muros desnudos de la catedral y las ventanas laterales, cerradas con macizos postigos de piedra, y llegó a la conclusión de que tenía que haber sido construida por personas que huían y que estaban angustiadas: los hombres que huyeron del continente en 641, a raíz de las invasiones lombardas. Y, sin embargo, dentro de la iglesia sumamente luminosa (porque las víctimas del frío y la depresión no soportan la oscuridad) los capiteles y algunos otros elementos se habían tallado con intrincada suntuosidad (figura 187). Esa suntuosidad —y también la majestad de los mosaicos— daban testimonio de la piedad de los primeros pobladores y de su amor a Dios y —por conducto de Dios— a la Naturaleza. Otras pruebas del estado de ánimo de los primeros fieles de la catedral de Torcello las proporcionaban las filas elevadas de toscos asientos y el trono episcopal en la curva del ábside, lo que permitía al obispo y a los presbíteros «contemplar y también guiar las devociones de los fieles, cumpliendo de manera literal en el servicio diario las funciones de obispos o *vigilantes* del rebaño de Dios» [91].

Años después reconoció que «estas afirmaciones son en gran parte caprichosas y algunas erróneas» [92], e incluso en el momento de hacerlas reconoció que algunas de sus interpretaciones presentaban dificultades. No era sencillo reconciliar la gran destreza que ponían de manifiesto algunos de los rasgos de la decoración interior con la «huida y la angustia» aparentemente responsables de la desnudez del resto y —en un apéndice— aceptó que quizá, como habían mantenido algunos escritores, la catedral podía haberse construido en el siglo XI y no en el VII. Y había además otros problemas. Pero en realidad ninguno de ellos importaba, porque el espíritu de todos aquellos siglos en los que «comenzó el dominio de Venecia y la república prosiguió ininterrumpidamente sus conquistas» quedó marcado por «la fortaleza de corazón» tan noblemente expresada en la catedral de Torcello [93].

Sean las que fueren las dudas que podamos tener sobre el criterio adoptado por Ruskin y las conclusiones a las que llegó en el caso de Torcello, sin duda hemos de estar de acuerdo en que sus interpretaciones de las pruebas artísticas están basadas, al menos en teoría, en la observación y la razón. El desnudo exterior de la catedral de Torcello *podría* significar que fue construida por hombres huidos y angustiados; los asientos elevados en el ábside *podrían* ser una indicación de los compromisos pastorales del clero. Pero cuando nos trasladamos de la islita de Torcello a la gran metrópoli que es la Venecia bizantina, el enfoque cambia radicalmente. Porque la ciudad que hay que explorar no existe ya. Sin otra base que San Marcos, un reducido número de palacios de los que sólo quedan fragmentos y que han sido excesivamente restaurados y la "horrorosa ruina" del Fondaco dei Turchi [94], Ruskin mismo tuvo que construir las pruebas visuales que era necesario interpretar. Y así describió, con la más imaginativa de las elocuencias, «aquella primera y hermosísima Venecia que se alzó sobre la desolación de la laguna y el dolor de su pueblo; una ciudad de gráciles arcos y muros resplandecientes, jaspeada de azur, tibia de oro y salpicada de esculturas blancas semejantes a escarcha sobre las ramas de un bosque convertido en mármol...»; y a continuación procedió a analizar esa ciudad en busca de la luz con que pudiera iluminar la temprana historia de Venecia, pero basó sus conclusiones sobre criterios muy distintos de los que había adoptado hasta entonces. El argumento giró pricipalmente en torno a la "nobleza y santidad" del color [95]. Sobre este punto Ruskin vuelve una y otra vez: «Creo que desde el comienzo del mundo no ha habido nunca una verdadera escuela artística o una escuela artística buena que haya despreciado el color» [96]; y «la principal circunstancia que marca la seriedad del primer espíritu veneciano es..., ese amor al color brillante y puro que, de manera modificada, dio después origen a todos los triunfos de la escuela veneciana de pintura, pero que, en su máxima sencillez, fue característico únicamente del periodo bizantino». Sin embargo, la afirmación de que el color significa seriedad y de que «todo buen color es hasta cierto punto pensativo, que el más encantador es melancolía, y que las mentes más puras y reflexivas son aquellas que más aman el color» no se deriva de deducciones razonables como las que Ruskin había hecho a partir de la arquitectura de la catedral de Torcello, sino de la "ley universal", promulgada en la Biblia, en donde «no carecía de significado [que] el amor de Israel a su hijo predilecto se expresara con el manto "de muchos colores"» y en donde se encontraban muchos otros ejemplos de la misma índole [97].



187. Catedral de Torcello: detalle del ambón, reconstruido en el siglo XIV a partir de fragmentos muy anteriores.

Ruskin haría más visitas a Venecia y cambiaría de opinión sobre aspectos importantes de la ciudad y de su arte; también escribiría extensamente sobre monumentos de otros

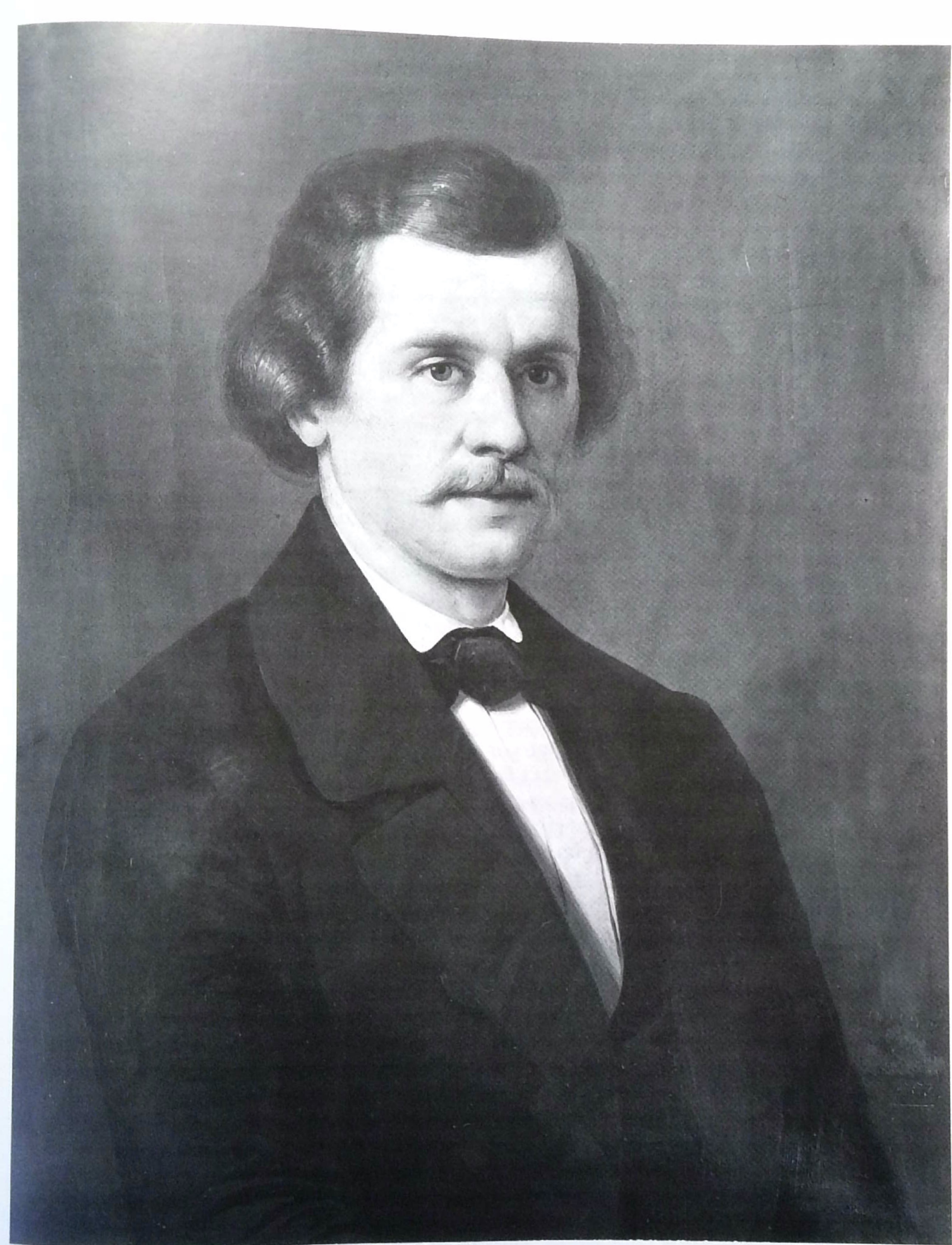
lugares de Europa y reforzaría sus opiniones sobre el papel dominante de las fuerzas morales para dar forma a la sociedad. Pero nunca intentó de nuevo construir una síntesis histórica tan (relativamente) coherente de una civilización del pasado como había hecho en aquella obra, manifestación juvenil de genio, *The Stones of Venice*, cuyo tercer y último volumen se publicó en 1853.

## III

En marzo de aquel año, Jacob Burckhardt se trasladó a Roma, después de haber dimitido, indignado, de su puesto en el colegio de Basilea donde enseñaba. Tenía treinta y cinco años. El largo y ondulado pelo castaño que se le abombaba por encima de las orejas indicaba aún que se había hecho hombre cuando el romanticismo estaba en su apogeo, pero la mirada reservada y el espeso bigote, ligeramente caído pero bien recortado, sugieren que ya había dejado bastante atrás ese periodo (figura 188). Tales deducciones, extraídas de los pocos retratos y fotografías que, a regañadientes, consintió que se le hicieran [98], recuerdan las interpretaciones caracterológicas que se encuentran con tanta frecuencia en las obras de otros historiadores de aquellos años, y —como todas las interpretaciones de esa índole— parecen corresponderse inevitablemente con otras pruebas que poseemos sobre su vida y su época. Siguió escribiendo algún que otro poema, pero los indicios de afectos apasionados quedaban ya muy lejos. Lo mismo sucedía con su interés (breve) por el liberalismo político y su íntima amistad con el poeta de izquierdas e historiador del arte Gottfried Kinkel. A posteriori no es difícil advertir que ya estaba en camino de convertirse en la figura que nos es tan familiar gracias a las descripciones de sus años de madurez: solitario por instinto y desprovisto por completo de ambición social; prácticamente desilusionado con el mundo moderno en todos sus aspectos, y todavía más aprensivo en lo referente al futuro; pero dedicado de manera obsesiva a sus investigaciones sobre arte e historia y también a su misión de transmitirlas, oralmente más que mediante la publicación de libros, a un público relativamente reducido. Burckhardt sólo se sentía completamente a sus anchas en Italia.

Ya había visitado anteriormente ese país y, al igual que en Bélgica, en Alemania y en su Suiza natal, tomó muchas notas e hizo muchos dibujos para registrar la profunda impresión dejada por iglesias y monumentos de todas clases, dibujos, sin embargo, completamente distintos de los tensos y delicados producidos por Ruskin, su casi exacto contemporáneo; los de Burckhardt son atractivos, pero les falta autoridad; son frágiles, nada categóricos, impersonales. Y, a diferencia de Ruskin, Burckhardt estaba ya excepcionalmente bien informado sobre el arte que aún no había visto.

Porque había pasado más de un año en Berlín preparando muevas ediciones de dos libros de su maestro y amigo Franz Kugler, el *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen* y el *Handbuch der Kunstgeschichte* [99]. Esas dos voluminosas obras, muy eruditas y enormemente influyentes, abarcaban un campo de la historia del arte mucho más amplio del que había sido explorado o compilado hasta entonces. Para el primero, que Burckhardt reescribió en buena parte, tuvo que investigar (en la misma medida que Kugler lo hiciera antes) no sólo los grandes nombres de la Edad Media y del Renacimiento italiano, sino cuestiones tan poco conocidas —aunque ya polémicas— como el arte de las catacumbas, los mosaicos bizantinos, la evolución del arte románico y el estilo de las miniaturas medievales. Para el segundo, al que Burckhardt aportó bastante menos, tuvo que ponerse al día acerca de las nuevas investigaciones sobre los orígenes de los menhires, los paralelismos entre las pirámides de Egipto y las de América Central, las relacio-



188. Hermine von Reck, *Jacob Burckhardt*, 1853 (Basilea, col. particular).

nes del arte sasánida con el romano y el islámico, las plantas de las iglesias armenias y otros problemas de la misma complejidad. Tuvo, naturalmente, que apoyarse en ilustraciones completamente inadecuadas, y sus alteraciones y añadidos precipitados al texto de Kugler no siempre fueron certeros; pero su trabajo en esos libros no sólo le dio una amplitud en su comprensión de la historia del arte que hace de Ruskin un provinciano por comparación, sino que le proporcionó además una enorme cantidad de conocimientos que le servirían de base para evaluar las pruebas aportadas por las artes visuales al entendimiento de la historia.

Esta cuestión le había preocupado durante años, y la planteó una y otra vez, no sólo en sus escritos sino también en las conferencias que daba para el público en general y en la universidad de Basilea, tanto antes como después de que esta última lo eligiera para formar parte de su claustro. A Burckhardt le fascinaban los intentos de algunos historiadores recientes de relacionar los estilos artísticos con acontecimientos culturales (e incluso políticos) más amplios [100], y en un determinado momento afirmó (de un modo que ya era por entonces bastante corriente) que «las creencias e ideales más íntimos [de una época] quizá sólo se transmitan a la posteridad por conducto del arte, y que tal vez esa transmisión sea precisamente más digna de confianza por inintencionada» [101]. Pero insistía en que las interpretaciones no debían hacerse con un espíritu demasiado estrecho, demasiado hegeliano [102], y, en una nota que añadió en 1851 al manuscrito de algunas conferencias pronunciadas algunos años antes, escribió categóricamente que «el Arte no es la medida de la Historia; su desarrollo o decadencia no proporciona pruebas absolutas a favor o en contra de un periodo o una nacionalidad, pero es siempre uno de los elementos vitales más destacados de los pueblos con talento» [103].

Para entonces el problema volvía a tener urgencia personal. El 19 de enero de 1848, durante una visita a Roma, cuando estaba absorto en el arte que veía a su alrededor, escribió a un amigo para comunicarle que acababa de concebir «el gran proyecto literario» de una «biblioteca de historia cultural», constituida por «volúmenes pequeños, claros, legibles y baratos», escritos en parte por él mismo y en parte por otros y que estaría dedicada a «La época de Pericles – El Bajo Imperio – El siglo VIII – La época de los Hohenstaufen – La vida alemana en el siglo XV – La época de Rafael, etc.» [104].

De regreso a Basilea, empezó a reunir gran cantidad de notas para un volumen, evidentemente proyectado como uno de los de la serie, que se publicaría como *Die Zeit Constantins des Großen* [105]. Y así se vio forzado a enfrentarse con el problema con que (como hemos visto) se habían tropezado artistas y cronistas desde el siglo XV: ¿por qué en la antigüedad decayó tan drásticamente la calidad de las artes incluso antes de que se sintiera el efecto de las invasiones bárbaras?

Cuando Burckhardt trató de sacar conclusiones del arco de Constantino mismo y de las figuras "enfermas, hinchadas, escrofulosas" que encontró en sepulcros, monedas, mosaicos y bases de recipientes para beber de aquel periodo; del estilo mediocre que caracterizaba los colosales sarcófagos de pórfido de Elena y Constantino en el Vaticano; así como de la riqueza arquitectónica y los mármoles caros y exóticos, cuyo uso en Palmira y Split (Spalato) se había hecho "proverbial", se sintió reacio a intentar —según el espíritu de Hegel o, también, de Ruskin— "una consideración filosófica general del periodo", de la que pudiera surgir alguna respuesta *a priori*. En lugar de ello buscó razones puramente contingentes que explicaran toda una serie de deficiencias, distintas entre sí, aunque relacionadas. El arco, por ejemplo, era «una producción precipitada, y eso basta para explicar y excusar la gran tosquedad en el tallado de las esculturas». En cuanto a «la fealdad de las figuras y la mediocridad de la expresión», podría explicarse por el hecho de

que los artistas habían perdido todo contacto con los ideales de belleza en el mundo circundante, dado que la raza humana se había deteriorado físicamente (aunque no moralmente) debido a la enfermedad, el hambre y la ansiedad. Además, el interés por materiales de construcción exóticos y muy difíciles de trabajar —la simple restauración del sarcófago de Elena bajo Pío VI se dice en el catálogo «que ocupó a veinticinco hombres durante nueve años, a partir de lo cual podemos calcular el tiempo requerido para su fabricación»— obligaba al genio artístico a situarse en un segundo plano tras el esfuerzo de los esclavos, únicos capaces de realizar la lenta abrasión del pórfido; y exactamente el mismo efecto se conseguía con la sustitución de la pintura por el mosaico» [106].

La resistencia de Burckhardt a producir una teoría general que explicara el fenómeno de la decadencia artística —una resistencia tan característica en él como inusual entre sus contemporáneos— resulta en parte sorprendente porque era muy tajante, incluso imprudente, en su análisis político de la época. Constantino era un «genio cuya ambición y deseo de poder no le permitieron tener un momento de paz..., un egoísta homicida» [107], rodeado de mentirosos, hipócritas y aduladores (de los cuales el más notable era Eusebio, el historiador cristiano de su reinado). Tales tiranos reaparecerían pronto en los estudios de Burckhardt, y le fascinaban casi tanto como le repelían: «nadie», concedió, «ha negado a Constantino el título de "Grande"» [108]. Y aunque comentó fríamente que «no queremos negar la posibilidad de que permitiese que se desarrollara en su interior algo semejante a una superstición en favor de Jesucristo» [109], el problema de su sinceridad religiosa era en gran medida improcedente, porque «una ineludible necesidad histórica introdujo el cristianismo en el mundo como conclusión del mundo antiguo y como ruptura con él, pero, también, en parte, para rescatarlo y transmitirlo a nuevos pueblos que, como paganos, quizá hubieran barbarizado por completo y destruido un Imperio romano puramente pagano» [110].

Sin embargo, aunque Burckhardt rechazaba de ordinario en su análisis de las artes cualquier insinuación del determinismo cuasi hegeliano que (siguiendo a muchos historiadores del cristianismo) estaba dispuesto a aceptar en otros campos, parece haberse sentido incómodo ante la posibilidad de tener que reconocer alguna relación, por limitada que fuera, entre arte y política durante el reinado de Constantino: relación de la que echó mano Kugler quien, al reseñar el libro, hizo hincapié en lo importante que podía ser una mejor comprensión del arte para los escritos históricos en general [111]. Burckhardt, ciertamente, expresó un desagrado cada vez mayor hacia la «cháchara sobre arte» [112]: el libro que proyectaba cuando salió camino de Italia en marzo de 1853 tenía como propósito fundamental ofrecer a otros viajeros el "disfrute" del arte que tan intenso había sido para él en viajes precedentes.

Desgraciadamente, de ese viaje sólo se conservan algunas cartas y ningún dibujo [113], aunque sabemos cuáles fueron las ciudades que visitó. También es posible hacerse una idea de su empleo del tiempo mediante su relato de las seis semanas agotadoras pero muy estimulantes que pasó en Nápoles. *Mutatis mutandis*, es muy probable que fuesen similares a las empleadas en visitar otros lugares, porque ya era una persona de costumbres arraigadas. Su exploración de la ciudad empezaba a las seis de la mañana, con la interrupción de una taza de café solo y otra de café con leche. A las once tomaba una copa de vino dulce y antes de almorzar se bañaba en el mar. Por la tarde se instalaba en el hotel para pasar a limpio las notas garrapateadas durante la mañana. Hacia el atardecer paseaba en mula por las colinas que rodeaban la ciudad [114].

Esa información es bastante parca, pero el *Cicerone* mismo (que se publicó dos años después) ofrece un relato personal, a veces incluso emotivo, de los descubrimientos que

había que hacer en Italia. En la primera página el autor llama la atención sobre el mar, que resplandece entre las columnas del templo de Neptuno en Paestum, y en la última menciona su añoranza (que sólo se adormece temporalmente pero que nunca muere) de Roma la "inolvidable". Una y otra vez recoge su reacción espontánea ante los monumentos que contempla e incluso de cuando en cuando hace un chiste sobre alguno de ellos: también él, como otros visitantes del museo etrusco del Vaticano, se acuerda del típico inglés al contemplar «el prominente labio superior y la barbilla extrañamente levantada» de muchas de las cabezas de terracotta exhibidas en él [115].

Esta espontaneidad sin artificio (que no está reñida en modo alguno con la amplitud de la detallada observación y de unos conocimientos que van desde la antigüedad hasta el final del siglo XVIII y de palmatorias a jardines, iglesias y palacios) llevó a Burckhardt a excluir al máximo, o al menos a minimizar, cualquier análisis de los antecedentes históricos de las obras que describía, basándose en que no deseaba despertar emociones perturbadoras. Al contemplar los primeros monumentos cristianos debemos juzgarlos exclusivamente por su calidad artística y rechazar la "impresión elegíaca" que nos puede embargar al percatarnos de que en ellos la Iglesia, «a la que visualizamos en nuestras fantasías, incluso de manera inconsciente, como rodeada de un halo de misterio», hacía uso de productos de una civilización completamente distinta» [116]; y —en un pasaje que parece una refutación de todo lo que Ruskin había publicado sobre el Palazzo Ducale de Venecia— señaló que si logramos olvidar «las ideas preconcebidas de todas clases, históricas y poéticas, que tanto influyen sobre nuestra imaginación», nos veremos forzados a admitir que, pese a la gran belleza de la planta superior, las proporciones del edificio en su conjunto no son satisfactorias» [117]. Dentro de este enfoque general, que reiteró con frecuencia [118], Burckhardt se permitió hacer una excepción. Obras pertenecientes a estilos que consideraba inferiores (como en el caso del barroco) o totalmente ajenas al gusto de su propia época (como las de Miguel Angel) tenían que verse más desde el punto de vista del historiador que del amante del arte [119]. Más adelante comprobaremos que este razonamiento, que fue (y sigue siendo) ampliamente aceptado, ha sido de gran importancia para el tema del presente libro.

De todos modos, pese a su decisión, mantenida con éxito, de hacer del *Cicerone* una obra preocupada sobre todo por el aprecio de la calidad artística, Burckhardt extrajo de las ideas que se le ocurrieron durante su preparación y redacción la mayor parte de los conceptos centrales que, cinco años después, vertebrarían su obra maestra en el campo de la historia, *La cultura del Renacimiento en Italia*.

Tal como se viene reconociendo desde hace mucho tiempo, la ausencia de atención sostenida a las artes visuales es uno de los rasgos más curiosos de este libro. Burckhardt mismo declaró que se proponía remediar su "mayor laguna [*der grössten Lucke*]" escribiendo «una obra especial sobre el arte del Renacimiento», pero en su segunda edición, de 1869, reconoció que sólo había sido capaz de realizar en parte ese propósito [120]. De hecho, aunque una importante cantidad del material recogido fue publicada por él mismo o, después de su muerte, por sus albaceas [121], ni ese material ni las referencias de Burckhardt están directamente relacionados con el carácter general de *La cultura*, y de hecho más bien parecen una serie de notas eruditas a pie de página para el *Cicerone* [122].

En *La cultura,* Burckhardt se esfuerza con frecuencia por evitar las referencias a las artes incluso cuando más podían venir al caso. Así, al escribir sobre Cangrande della Scala, en su sección sobre "Déspotas del siglo XIV", menciona su mecenazgo literario, pero no su sepulcro de Verona [123]; sin embargo, unos años antes en el *Cicerone* había afirmado, de su tumba y de las de los otros Scaligeri, que eran «tan importantes desde el punto de vista

de la historia de la cultura como desde la perspectiva artística» [124]. De manera similar, al insistir en el valor concedido por los Gonzaga a la cría de caballos de carreras, no menciona los frescos de Giulio Romano ni los del Palazzo del Tè de Mantua (frescos que, si bien es cierto que no pudo visitarlos cuando preparaba el *Cicerone*, ya había tenido ocasión de ver en otro viaje anterior a Italia) [125]. En un amplio análisis del descubrimiento italiano de la belleza del paisaje, dedica menos de una línea a la pintura italiana, y en otro igualmente extenso sobre el descubrimiento del hombre, señala las pruebas aportadas por los retratos literarios, pero prácticamente no menciona nunca retratos pintados [126].

En las raras ocasiones en que, brevemente, alude en *La cultura* a las artes visuales, tiende a rebajar su importancia para el historiador de la cultura señalando que, en ellas, los cambios van siempre precedidos por los que, mucho antes, se producen en otras formas de cultura ("Bildung") [127]. Y también insiste en distinguir el enfoque de este libro del adoptado anteriormente para el *Cicerone*. Así por ejemplo, en su animado relato, lleno de los detalles más espeluznantes, de las luchas entre las facciones de Perugia a finales del siglo XV, describe cómo «Simonetto Baglione, un muchacho de apenas dieciocho años, junto con un puñado de seguidores, luchó en la plaza contra centenares de enemigos: cayó finalmente con más de veinte heridas, pero se recuperó cuando Astorre Baglione acudió en su auxilio y, a caballo con armadura dorada y un halcón en el casco "similar a Marte en el porte y en las acciones, se lanzó al combate"». A continuación introduce sus primeras referencias a pinturas concretas: «Por entonces Rafael, muchacho de doce años, estudiaba con Pietro Perugino. Las impresiones de aquellos días quizá estén inmortalizadas en las pequeñas pinturas juveniles de san Miguel y san Jorge: quizá algo de ellas viva eternamente en la gran pintura de san Miguel; y si Astorre Baglione ha encontrado en algún sitio su apoteosis es en la figura del jinete celestial en la *Expulsión de Heliodoro del templo de Jerusalén*» [128]. Este pasaje sería mucho más convincente como descripción de alguna pintura de pequeñas dimensiones y del género histórico dedicada a la vida de Rafael (obras populares durante el periodo romántico, cuando Burckhardt era joven) que como informe serio de una fuente probable de inspiración artística; y tiene interés precisamente porque difiere radicalmente del relato de Burckhardt en el *Cicerone* sobre los procesos creativos de Rafael. El *San Jorge* y los dos *San Miguel* no se mencionaban en ese libro, dado que no se hallaban en Italia, pero en su entusiasta análisis del fresco de *Heliodoro* en el Vaticano (figura 189), así como en el que hacía de las Stanze en general, Burckhardt se había limitado a evocar «el maravilloso movimiento del grupo que forman la celestial figura a caballo, acompañada a cada lado por jóvenes impetuosos, y el sacrílego ladrón, caído junto con sus seguidores», y destacaba la soberbia composición y la reducción proporcional de las figuras en profundidad para transmitir la ilusión del espacio tridimensional [129]. De hecho, Burckhardt había recalcado con frecuencia que, en el tratamiento de sus temas y a veces en su elección, los motivos de Rafael habían sido casi siempre "exclusivamente artísticos" [130].

En consecuencia, no debemos buscar en sus análisis de sucesos concretos, ni tampoco del clima general en materia de creencias, el efecto —aunque escondido no por ello menos omnipresente— sobre *La cultura del Renacimiento en Italia* de su estudio del arte, directo y apasionado: ese estudio le proporcionó más bien una serie de conceptos que, al pasar de la esfera del arte al de la política o al de la cultura en su sentido más amplio, le permitieron dar un enfoque unitario a las cuestiones centrales que más le preocupaban.

La idea de Burckhardt del Renacimiento italiano se oponía, de manera muy notoria, a las que habían ofrecido anteriormente Voltaire, Roscoe y casi todos los estudiosos del tema desde que empezara a despertar interés durante la Ilustración. Por mucho que disin-



189. Rafael, *Expulsión de Heliodoro del templo de Jerusalén*, fresco (Palacio Vaticano, Stanza dell'Eliodoro).

tieran entre sí, esos predecesores coincidían, en líneas generales, en que "el resurgimiento de las artes y las letras", que constituía el meollo del movimiento, había sido impulsado esencialmente por el redescubrimiento del mundo antiguo y había tenido lugar en el siglo XVI. Y esa fecha también había sido aceptada por Michelet quien, sin embargo, atribuyó al Renacimiento un significado más amplio y más profundo que ninguno de los historiadores que le habían precedido. Pero para Burckhardt «la victoria decisiva de los modernos» [131] se había producido en el siglo XV —de hecho sus raíces podían encontrarse incluso casi cien años antes— y no dependía esencialmente del efecto de la antigüedad clásica, como, con evidente parcialidad, siempre se había mantenido. «La mayoría de las tendencias intelectuales» que lo caracterizaban habrían sido, por el contrario, perfectamente posibles sin la influencia de la antigüedad [132]. La esencia real de la civilización del Renacimiento en Italia (y Burckhardt no compartía la alegría sin restricciones de Michelet ante la conclusión de la Edad Media) había que encontrarla en el individualismo y en el culto a la personalidad, a menudo llevados al límite y a menudo peligrosos.

Pese al hecho de que *La cultura del Renacimiento en Italia* contenga tan pocas referencias al arte, el nombre de Vasari aparece con frecuencia en las notas a pie de página; y cabe afirmar que todas las revolucionarias ideas de Burckhardt, ideas que hicieron época, sobre los orígenes y la naturaleza de la civilización renacentista, fueron el resultado de las

investigaciones sobre el arte y las fuentes de la historia del arte que había utilizado para el *Cicerone*.

La pintura italiana del siglo XV había atraído ya atención admirativa mucho antes de que Burckhardt empezase a proyectar el *Cicerone*; pero (con pocas excepciones) a los escritores del momento les había atraído básicamente porque sus valores parecían muy distintos de los del Renacimiento clásico del siglo XVI que se habían aceptado de manera tradicional como culminación de todo el arte europeo, y que Michelet todavía aceptaba como tales. Para Alexis-François Rio, para Lord Lindsay y, en gran medida, para Ruskin, la pintura de la Italia del siglo XV —o, más bien, de ciertas regiones de la Italia del siglo XV— se caracterizaba por una inocencia infantil y un humilde apego a valores espirituales, cualidades ambas que todavía sobrevivían en la obra del joven Rafael pero que a partir de entonces sucumbían a la pedantería académica, la corrupción y el materialismo sensual. Burckhardt fue excepcional no tanto porque apreciara la pintura del siglo XV sino porque la vio esforzándose sin descanso hacia la perfección todavía mayor del siglo XVI, cuya culminación serían las grandes obras del último Rafael. Su postura debía mucho más a Vasari que a la mayoría de sus inmediatos predecesores o contemporáneos.

El nuevo espíritu se había hecho sentir en los primeros decenios del siglo XV. Aunque la pintura seguía ligada a la Iglesia, daba «más de lo que la Iglesia necesitaba..., una imagen del mundo real. Los artistas se consagraron a estudiar y representar la apariencia exterior de las cosas y gradualmente se apoderaron de todos los aspectos de la figura humana y de su entorno (realismo)». El tratamiento genérico de rasgos y ropajes dio paso a la exactitud y al naturalismo. Y la belleza, que hasta entonces se había considerado atributo fundamental de la santidad, desapareció en esta búsqueda de la precisión o, en el caso contrario, se convirtió en una forma de belleza que es sólo de este mundo. En ese sentido, el arte dio a la Iglesia *menos* de lo que pedía, porque el elemento religioso puede florecer, incluso sobrevivir, sólo si mantiene control absoluto, indiviso: cualquier concesión a lo secular, por leve que sea, rompe el encantamiento: incluso, por ejemplo, la observación cuidadosa de un trozo de tela o el interés por colocar las figuras correctamente en el espacio [133].

Algunos años antes Burckhardt había atribuido esos hechos a una relajación por parte de la Iglesia de su autoridad sobre los artistas, quienes, como resultado, habían empezado a hacer alarde de sus ambiciones y su individualidad [134]. Esa idea reaparecería, de manera muy similar, pero aplicada a la política, al comienzo de *La cultura del Renacimiento en Italia*, donde Burckhardt subrayaba que la aparición en los siglos XIV y XV de déspotas sin inhibiciones había sido posible únicamente por la relativa debilidad del emperador y del papa [135]. Aunque en el *Cicerone* tuvo siempre cuidado de invocar circunstancias históricas para explicar el cambio artístico, está claro que, en su opinión, los pintores se habían podido lanzar a la búsqueda del realismo precisamente porque la Iglesia no poseía ya el monopolio del poder.

Estas nuevas tendencias fueron especialmente llamativas en Florencia [136] y, como Burckhardt señaló, el Perugino, en su primera época, había formado parte de la escuela florentina. Pero más adelante regresó a Perugia, prescindió de lo que había aprendido de los florentinos y, a fin de satisfacer la demanda pública de cierto tipo de imaginería religiosa, volvió a pintar maquinalmente series interminables de figuras repetitivas [137]. De todos modos, cuando fue preciso que el aprendiz completara pinturas del maestro, Rafael buscó inspiración en la obra temprana, y más sincera, del Perugino. Rafael, ciertamente, nunca estuvo dispuesto a dormirse sobre los laureles y, durante toda su vida, impulsado por consideraciones morales más que estéticas, se esforzó siempre por lograr nuevas for-

mas de expresión, siempre a mayor altura. «Hubiera conservado esa calidad moral hasta la ancianidad. Y si tenemos en cuenta la extraordinaria fuerza creativa de sus últimos años, apreciaremos mucho mejor lo que perdimos para siempre debido a su muerte prematura» [138].

El enfoque de Burckhardt en el caso de la arquitectura fue semejante y también inusual. Kugler, y en general los historiadores alemanes, habían rebajado constantemente la importancia de la arquitectura renacentista tanto del siglo XV como XVI, porque —según mantenían— no era un verdadero "estilo orgánico", como sucedía con la arquitectura de la Grecia antigua y, aún más, de la Alemania medieval; constituía, más bien, un intento poco satisfactorio de combinar ciertos rasgos tomados de diferentes edificios de la antigüedad, y no ofrecía nada de valor a los arquitectos contemporáneos. Burckhardt necesitó muchos años de estudio y viajes por Italia para liberarse de las limitaciones en materia de apreciación impuestas por ideas como éstas, pero cuando lo hizo su dedicación a los nuevos valores fue completa. Reconoció que la arquitectura del Renacimiento italiano no había sido "orgánica", pero afirmó que proporcionaba, de todos modos, un modelo excelente y que, en cualquier caso, la cuestión del eclecticismo no tenía una importancia decisiva [139]. «Podemos distinguir», escribió, «dos periodos en el verdadero Renacimiento. El primero va desde 1420 a 1500 y se le puede considerar un periodo de investigación. El segundo alcanza hasta el año 1540, y es la edad dorada de la arquitectura moderna que, con sus más grandes edificios, logra una armonía especial entre las formas que son fundamentales y aquéllas que son decorativas y están circunscritas a sus verdaderas proporciones» [140].

Burckhardt no podía aceptar la idea de Michelet de que Brunelleschi hubiera sido un genio solitario que intentó, sin conseguirlo, introducir el Renacimiento en Italia a fin de acabar con el dominio de la Edad Media. Por el contrario, «Michelozzo continuó lo que Brunelleschi había empezado..., ya que sin su Palazzo Riccardi, ni Bernardo Rossellino ni Benedetto da Maiano hubieran sido capaces de construir sus palacios» [141]. Era cierto que ninguno de esos arquitectos había tenido la estatura de Brunelleschi, pero sus edificios mostraban que, al menos en su primera fase, el Renacimiento era la culminación del siglo XV y que había llegado a serlo gracias a los diferentes talentos de muchos hombres, entre los cuales Brunelleschi era el más grande.

De acuerdo con el espíritu de Vasari, Burckhardt tendía a buscar indicios del Renacimiento dondequiera que se encontraran y a saludarlos con entusiasmo. En ese sentido su actitud era exactamente opuesta a la de Ruskin, incluso aunque sus observaciones fuesen con frecuencia similares. Así ambos estuvieron de acuerdo en que el estilo gótico tardío de la Porta della Carta del Palazzo Ducale de Venecia tendía hacia el Renacimiento, pero mientras para Ruskin eso lo degradaba y envilecía, sin darle otra característica que una "confusión insípida", Burckhardt lo encontraba "valioso y excelente" [142].

Hubo retrocesos, por supuesto, pero no se produjeron —como pensara Michelet— en el siglo XV, sino mucho antes, y, en cualquier caso, sólo fueron, afortunadamente, traspiés en el camino que llevaba al Renacimiento. Esta idea se le ocurrió a Burckhardt por vez primera en 1846 durante una visita a Florencia en la que estudió el baptisterio y la iglesia de los Santos Apóstoles, cuya estructura del siglo XI había sido drásticamente actualizada en los siglos XV y XVI. Burckhardt vio en la iglesia "cierto florecimiento prematuro del Renacimiento" que después había sido suprimido «por el estilo alemán, hasta que en el siglo XV se presentó de nuevo, esta vez de manera irresistible» [143]. Nueve años después recuperó esa idea en el *Cicerone* al analizar la iglesia de San Miniato al Monte (véase figura 88), cuya fachada ya estaba terminada en los primeros años del siglo XIII y



190 Fachada del Palazzo Pitti, Florencia, proyectado por Brunelleschi *c.* 1440, pero sumamente modificado y ampliado a finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

cuyo aspecto clásico había desconcertado durante largo tiempo a los historiadores: «combina todas las potencialidades artísticas del periodo pregótico y lo hace de manera tan maravillosa que casi lamentamos que después se introdujera [en Florencia] el estilo gótico del Norte» [144].

De ese modo, tanto en pintura como en arquitectura, el Renacimiento se había mantenido, pese a amenazas ocasionales, desde principios del siglo XV hasta mediados del XVI. No obstante la opinión de Burckhardt de que «el arte no es la medida de la historia; su progreso o decadencia no proporciona una prueba absoluta a favor o en contra de un periodo o de una nacionalidad» [145], habría sido necesario que un erudito, tan empapado como él en las formas de la historia de la cultura propagadas por escritores alemanes en los primeros decenios del siglo XIX, tuviera dudas excepcionalmente fuertes para que no visualizara como indicativos, en algún modo, de un proceso espiritual mucho más amplio, los asombrosos cambios artísticos acontecidos. Los primeros capítulos de *La cultura del Renacimiento en Italia*, publicados cinco años después, prueban que Burckhardt no sintió tales dudas.

Al describir el efecto solemne de la monumental fachada del Palazzo Pitti de Brunelleschi (figura 190), construido y ampliado en parte por arquitectos posteriores, Burck-



191. Donatello, *María Magdalena*, madera policromada (Florencia, Baptisterio).

192. Francesco da Sangallo (atribuido a), *San Juan Bautista*, mármol, decenio de 1520(?) (Florencia, Museo del Bargello).



193. Matteo Civitale, *Angel en adoración*, posterior a 1477 (catedral de Lucca, Cappella del Sacramento).



194. Matteo Civitale, *Angel en adoración*, posterior a 1477 (catedral de Lucca, Cappella del Sacramento).

hardt comentó que «nos preguntamos quién era este hombre poderoso [*Gewaltmensch*] que menospreció el mundo y que, gracias a los medios de que disponía, trató de mantenerse alejado de todo lo placentero o delicado» [146]. Esta curiosa frase, que ulteriormente fascinaría de manera particular a Nietzsche [147], parece referirse a Brunelleschi (aunque Burckhardt admiraba mucho la ligereza de estilo de algunos de sus otros edificios) más que a su mecenas (puesto que en su caso hubiera sido totalmente inadecuada). El lector de *La cultura* detectará de inmediato en ella algunos rasgos de las memorables descripciones de tiranos sedientos de sangre, y al mismo tiempo cultos, que tanto horrorizaban y fascinaban a Burckhardt, incluidas en el mismo libro. Pese a que, de hecho, tales hombres no habían gobernado en Florencia, en las obras de los artistas florentinos descubrió muchos de los atributos que más adelante describiría como característicos del déspota renacentista.

Burckhardt se tropezó por vez primera con la *Magdalena* de Donatello (figura 191) en el baptisterio de la catedral de Florencia cuando viajaba por Italia durante la primavera de 1846, y le repelió el naturalismo extremo de la estatua [148]. En su visita a Florencia de 1853, esta repulsión se convirtió en mezcla de verdadero terror y odio, que se extendió de la sorprendente *Magdalena* a otras obras de Donatello. De la estatua en mármol de *San Juan Bautista* (figura 192) que, según ahora se cree, es una obra temprana de Francesco de Sangallo, fechada más de medio siglo después de la muerte de Donatello, Burckhardt escribió en estos términos: «¡horrible! como un esqueleto...; es tosca, se vence hacia ade-



195. Donatello, *Anunciación* (Florencia, Santa Croce).

lante y se caería hacia la derecha, especialmente si continuara leyendo al andar. Los pies y las manos tienen todo el aspecto de haber sido despellejados» [149]. En el *Cicerone* el sentimiento está más controlado, lógicamente, pero su opinión sobre Donatello, una vez sopesada, es de gran importancia para su ulterior interpretación de la sociedad italiana.

«En la historia del arte sucede con frecuencia que una nueva orientación estilística concentra en un artista las formas más extremas con las que esa nueva orientación trata de presentar un desafío inexorable a estilos anteriores. Pero en los cambios de estilo de esa índole es raro encontrar que la novedad, y la oposición a lo que ha habido antes, se incorporen a la manera de un artista de forma tan completa y unilateral como el espíritu del siglo XV se encarnó en Donatello». En la temprana *Anunciación* de Santa Croce (figura 195) existía aún un fugaz reconocimiento de la antigüedad clásica, aunque los niños-ángeles que se agarran el uno al otro sobre la cornisa para evitar el vértigo (figura 196) miran ya al futuro y no se hubieran encontrado nunca en obras de una época anterior. En algunas de sus esculturas ulteriores habría también ecos de viejos sarcófagos y de otras antigüedades, «pero esos rasgos destacan extrañamente entre los otros». Donatello, proseguía Burckhardt, «era un naturalista de gran talento que no aceptaba límites para su arte. Todo lo existente le parecía susceptible de ser representado en escultura por el mero hecho de existir y de poseer carácter propio. Dar vida a esa peculiaridad, de la manera más austera y más desabrida, y a veces (cuando el tema lo permitía) también la más enérgica y grandiosa, era para él la meta más alta» [150].

Burckhardt tuvo que recordar estas impresiones cuando, cuatro o cinco años después, encontró que tenía que escribir sobre los "horribles" *condottieri* que ofrecen «algunos de los primeros ejemplos de criminales que repudian deliberadamente toda traba moral», hombres cuyo carácter ejemplificaba «un vicio fundamental, el individualismo excesivo, que era al mismo tiempo condición de su grandeza» [151]. La fascinada desconfianza hacia todas las formas del poder, que encontramos aquí y en otros lugares de *La cultura*, y todavía más en sus escritos ulteriores, puede ya discernirse en su reacción ante Donatello y algunos artistas más. Aunque sus sentimientos extraordinariamente ambiguos y con frecuencia hostiles hacia Miguel Angel son más claros en sus notas privadas que en sus obras publicadas [152], todos aquellos que estén familiarizados con las opiniones de Burckhardt

sobre su propia época, entenderán como juicio condenatorio las conclusiones que sobre el artista aparecen en el *Cicerone*:

> Era como una poderosa personificación del destino que aguardaba al arte: sus obras y el éxito que conocieron contienen todos los elementos necesarios para una definición de la naturaleza fundamental del arte moderno. Lo que es característico del arte de los tres últimos siglos —es decir, la subjetividad— hace su aparición en Miguel Angel bajo la forma de una fuerza creativa libre de toda restricción externa: no de manera involuntaria o inconsciente, como en tantos de los grandes movimientos del espíritu que tuvieron lugar en el siglo XVI, sino con un propósito muy claro [153].

En su actitud hacia Donatello y Miguel Angel, Burckhardt revela al mismo tiempo lo mucho que estaba en deuda con Vasari y de qué manera tan tajante rechazó sus juicios. Fue Vasari, por ejemplo, quien hizo la observación (recogida por Burckhardt) de que las parejas de ángeles de la cornisa de la *Anunciación* de Santa Croce se agarran porque tienen miedo; pero Vasari había admirado a Donatello con entusiasmo incondicional por "la gracia, el estilo y la excelencia" que le había colocado a la altura de los antiguos y que, al mismo tiempo, en combinación con su naturalismo, le había permitido alentar a los artistas florentinos a dar pasos decisivos hacia la perfección de Miguel Angel. Burckhardt, por otra parte, aún reconociendo la "enorme influencia" de Donatello, consideraba que había sido en parte peligrosa: «sin esa fuerte tendencia interior hacia lo bello, que una y otra vez eleva al arte sobre el realismo descarnado y la imitación superficial de la antigüedad, es decir, sin el poderoso espíritu del Quattrocento, la voga de los principios de Donatello podría haber resultado fatal» [154]. El recurso a un movimiento hegeliano del espíritu, casi independiente de la destreza y voluntad de los artistas (que Burckhardt ya había invocado al iniciar su análisis de Donatello), le permitió insinuar que este escultor indisciplinado era una figura más marginal que central en la evolución del Renacimiento. Era cierto que «no le había faltado el sentido de la belleza, pero esta última, cuando se planteaba la disyuntiva, siempre había tenido que ceder ante el carácter» [155], mientras que "el gran Matteo Civitale" (quien, muchos años antes, Cicognara había destacado, considerándolo injustamente minusvalorado) [156] "superó las duras angularidades de Donatello" y en los ángeles en adoración de la catedral de Lucca (figuras 193 y 194) fue capaz de «combinar el estilo más noble, entre todos los del siglo XV desde la época de Ghiberti, con una expresión de devoto fervor y una hermosura tan juvenil como aristocrática» [157]. De manera en cierto modo similar, el contraste propuesto en *La cultura* entre el intenso desarrollo de la individualidad humana en Florencia y el de la individualidad de los déspotas en otros lugares de Italia (ejercicio



196. Detalle de la figura 195.

del individualismo que sólo les estaba permitido a ellos y a sus subordinados más inmediatos) [158] deja sin contestar la pregunta de cuál de estos dos sistemas consideraba Burckhardt particularmente característico del Renacimiento.

El rechazo de la opinión tradicional, según la cual la vuelta a la antigüedad habría sido básicamente responsable del Renacimiento, también parece ser un reflejo, consciente o no, de las anteriores investigaciones de Burckhardt sobre el arte italiano. Si bien en el *Cicerone* había coincidido con Vasari en que, en materia de arquitectura, Brunelleschi había sido "el primero en revivir las formas de la antigüedad clásica" [159], hizo poco para desarrollar esa idea; y hemos visto que, al estudiar la escultura de Donatello, se esforzó de manera especial por subrayar sus rasgos anticlásicos.

En *La cultura del Renacimiento en Italia* Burckhardt afirmó que, si bien el Renacimiento no había dependido de la antigüedad, estaba de todos modos "coloreado de mil maneras por la influencia del mundo antiguo". Podría haber sido esencialmente el mismo sin la reaparición de lo clásico, pero sólo se había manifestado gracias a ese resurgimiento y por conducto suyo [160]. Esta conclusión surge de manera totalmente natural de su perspicaz y amplio examen de la arquitectura, escultura y pintura italianas del siglo XV. Y en muchos de los juicios más influyentes de Burckhardt —uno de los cuales, y no de los menos importantes, fue que el Renacimiento había sido fundamentalmente un movimiento del espíritu italiano más que universal— puede advertirse un proceso semejante.

De ese modo, aunque la mayor obra maestra histórica de Burckhardt apenas habla de arte, se trata de un libro cuyas principales ideas (al igual que su estructura de conjunto) están basadas directamente en el amor y el estudio del arte. El arte le sirvió como inspiración y fuerza moldeadora más que como documento en sentido estricto, y por ello las reivindicaciones sobre la importancia histórica de la imagen, que se habían venido haciendo desde el Renacimiento mismo, encontraron en *La cultura* su confirmación más sofisticada, aunque inesperada.

Esta opinión sobre el enfoque burckhardtiano del Renacimiento en Italia parece verse confirmada por la naturaleza de sus ulteriores éxitos. Escribió, con frecuencia y de manera espléndida, sobre las artes visuales hasta el final de su vida, y su entusiasmo por la historia de la cultura creció, más que disminuyó, con los años. Nunca llegó, sin embargo, a combinarlas en una obra de grandes perspectivas, como había esperado hacerlo en otro tiempo. Si la arquitectura y la escultura desempeñan sólo un papel marginal en su *Historia de la cultura griega*, publicada póstumamente, sin duda se debe a que, aunque conocía bien las antigüedades de los museos de Londres, Berlín y Munich, nunca había visitado Grecia. Si lo hubiese hecho, dedicando también un *Cicerone* a ese país, habría estado en condiciones de dotar de mayor sentido de la forma y de un sentimiento más hondo de la realidad del mundo antiguo a un libro que es sutil y al mismo tiempo profundo pero —según los criterios que Burckhardt había establecido para sí y conocidos por sus admiradores— no plenamente satisfactorio.

## IV

*La cultura del Renacimiento en Italia* se publicó en 1860. No tuvo éxito, pero entre los primeros que apreciaron su valor se encontraba Hyppolyte Taine, que, nueve años más tarde, al aparecer la segunda edición, lo describiría como «Livre admirable, le plus complet et le plus philosophique qu'on ait écrit sur la renaissance italienne» [161], mientras Burckhardt, por su parte, admiraría el incompleto libro de Taine *Les origines de la France contemporaine*, calificándolo de obra maestra de la historia de la cultura [162].

En 1860 Taine visitó Inglaterra: sentía la necesidad de confirmar sobre el terreno las impresiones acerca de la civilización inglesa que había obtenido de sus amplias lecturas [163]. En los cuatro importantes volúmenes sobre literatura inglesa que publicó tres años después escribió extensamente sobre Carlyle, pero nunca mencionó a Ruskin, y no está claro en absoluto que para entonces hubiera leído *Modern Painters* y *The Stones of Venice*. Ulteriormente, sin embargo, comentó de pasada ambos libros [164]. Daban que pensar, escribió, pero aunque sí manifestó su profundo desacuerdo con *Modern Painters*, no dijo nada concreto sobre *The Stones of Venice*. Resulta tentador, sin embargo, sugerir que algunas de las descripciones y razonamientos de este último libro quizá fortalecieran su convencimiento de que su visita a Italia en 1864 tendría que enfocarla como «un cours d'histoire italienne que je fais avec de la peinture pour documents au lieu de la faire avec de la littérature» [165].

En otra carta, enviada desde Venecia, Taine escribió que «j'ai trouvé dans les monuments, dans les tableaux, dans les statues une seconde littérature qui commente et complète l'autre» [166]: y esto era bastante más exacto, porque igual que Ruskin, e incluso más que él, utilizaba constantemente tanto fuentes textuales como visuales para su interpretación del pasado italiano. De todos modos, sus visitas fueron mucho más extensas (aunque también mucho menos intensas) que las de Ruskin, y recurrió de manera muy imaginativa a la arquitectura, escultura y pintura que vio en Roma, Nápoles, Florencia, Venecia y otras urbes para entender la historia de esas ciudades. Su decisión de apoyarse hasta ese punto en tales pruebas fue muy meditada, y sus líneas maestras se le ocurrieron mucho antes, como resultado de una cuidadosa reflexión sobre la naturaleza de la investigación histórica. No brotó de ninguna espontánea afinidad con las artes, ni desembocó en ningún gran entendimiento de ellas.

Durante el decenio de 1840, Taine debió de ser uno de los estudiantes más brillantes y trabajadores de Francia, pero si bien una hermana pequeña suya acarició la idea de convertirse en pintora, los intereses de Hippolyte eran exclusivamente literarios, filosóficos y científicos [167]. En 1846, sin embargo, trabó gran amistad con Emile-Marcelin-Isidore Planat, amante entusiasta de las artes, que años después, con Marcelin como seudónimo, fundaría el más celebrado de los semanarios ilustrados, *La Vie Parisienne*.

Más de cuatro decenios después de su primer encuentro, Taine describió, en su necrología de Planat, el efecto que tuvo sobre él aquel talentudo pero indigente contemporáneo suyo [168]. Aunque los recuerdos recogidos en ese escrito quizá estuvieran coloreados por las ulteriores investigaciones de Taine, merece la pena ofrecer aquí sus impresiones debido a su perspicacia y a lo mucho que revelan sobre las ideas y los objetivos que los dos amigos debieron debatir en muchas ocasiones. Planat, nos dice Taine, era un apasionado coleccionista de grabados (y, evidentemente, animó a Taine a acompañarlo en sus expediciones) [169], de los que acumuló con el tiempo unos trescientos mil; no sólo de planchas muy trabajadas o ejemplos raros, sino cualquier cosa, prescindiendo de la calidad, que fuese "evocativa" y que ilustrase de algún modo la apariencia de épocas pasadas; cualquier cosa que lo pusiera en contacto directo con la gente que había vivido en esas épocas: un príncipe, un cortesano, una mujer de vida alegre, un soldado. Gracias al estudio de grabados de esa clase, Planat lograba trasladarse a los periodos más diferentes: el de Luis Felipe o la Restauración, el Imperio o la República, Luis XVI, los comienzos del siglo XVIII o Luis XIV; todo el recorrido hasta la Italia del siglo XVI. «Hablaba como si hubiera vivido en aquellos tiempos»; sabía cómo vestía la gente y cómo se comportaban en ceremonias o visitas; cómo se saludaban y coqueteaban y bailaban. «Y de esa forma tenía entrada en cinco o seis mundos, cada uno de ellos tan completo como el nuestro.

Sin ningún esfuerzo consciente de la voluntad entraba en ellos... Se sentía en casa y a gusto, más a gusto que en nuestro propio mundo». Pero Taine tenía dudas sobre la moralidad de tales sueños y, lo que todavía es más importante, sobre la validez intelectual de adoptar un enfoque tan visual del pasado. Porque el arte daba necesariamente la impresión de que el mundo del pasado estaba completo y terminado en lugar de hallarse en estado de cambio constante. Sobre todo era engañoso porque en la realidad nadie alcanzaba el nivel de las imágenes creadas por los grandes maestros: «los modelos de Hals o Rembrandt no estaban sin duda a la altura de sus retratos; basta con contemplar al burgomaestre Six o los *Síndicos*; ningún funcionario holandés de 1650 podría haber transmitido en vida tal intensidad de expresión: la gente se hubiera arremolinado en torno suyo en la calle». Mientras que, «cuando salimos del museo, de manera especial bajo un cielo gris, los viandantes se nos antojan esbozos poco convincentes, mal dibujados, que sólo destacan débilmente sobre el sucio papel, simples experimentos o desechos».

Tales eran los peligros de acercarse al pasado por conducto del arte. Sin embargo, reconocía Taine, Planat había sido un "verdadero historiador", porque lo que buscaba de manera instintiva e inmediata en grabados y pinturas eran las diferencias entre los hombres de distintas épocas. Advertía con un solo vistazo que un francés contemporáneo suyo era "un animal de diferente clase" que quien hubiera vivido en 1780 o, todavía más, en 1680, y no digamos en 1580: «un animal con distintas necesidades, apetitos y repugnancias; con diferentes sentimientos, imágenes e ideas». Cada uno tenía su concepto personal de la felicidad y el honor, sus emociones propias y su actitud especial ante el placer, el peligro o la muerte. Limitándose a contemplar los grabados y sin ningún sistema preconcebido, Planat había sido capaz de reconocer esos sentimientos dominantes que, en cualquier época, habían gobernado las acciones de la mayoría de los hombres que vivían por entonces y que, en consecuencia, constituían la esencia misma de la organización social.

Por mucho que algunas de estas ideas hayan sido ampliadas (y seguramente exageradas) por Taine más adelante, sabemos que las opiniones de Planat sobre el valor de las artes como prueba histórica tuvieron sobre él un efecto inmediato. Porque fue Planat quien le llevó a lo que habría de ser uno de los centros de su vida intelectual: el Cabinet des Estampes; y una vez que Taine se instaló permanentemente en París volvió allí una y otra vez. Al parecer, durante varios años del decenio de 1850 le hizo visitas regulares dos veces por semana, cada una de hora y media, porque estaba decidido a "aprender el lenguaje" de los grabados [170]. Pronto fue capaz de "descifrarlo" de corrido —«un pli de vêtement est une trace de passion comme une epithète»— y, pese a algunas observaciones desenvueltas a un amigo sobre la naturaleza erótica de ciertos grabados de Rafael («un vigoureux et magnifique sultan» [171]), su actitud siempre tuvo algo de incansablemente metódica. No es sorprendente que los exquisitos hermanos Goncourt (que, sin embargo, también fueron pioneros en el estudio de los grabados como medio para iluminar la historia social) quedaran consternados ante la actitud de Taine cuando en 1863 fue a examinar sus grabados: «il les regarde et nous voyons qu'il ne les voit pas», comentaron, para añadir a continuación, en una frase que nos dice mucho sobre la importancia que el arte empezaba a adquirir para la investigación histórica, «sin embargo, como hay que dar la impresión de que se es capaz de ver, y ahora se empieza a considerar el arte como algo de donde se puede sacar ideas, teje complicadas frases en el estilo de un hombre de ingenio que fuese ciego» [172].

Los contactos de Taine con las otras artes no fueron, en estos años tempranos de su vida, demasiado fructíferos. No llegó a escribir los libros que al parecer había concebido sobre los cuadros italianos del Louvre o sobre la pintura de los Países Bajos, pero aunque

las comparaciones —entre el *Juicio final* de Miguel Angel y las obras de John Martin— que disfrutaba haciendo en algunas de sus cartas no sugieren que estuviera aún en condiciones de producir nada de gran interés o sensibilidad [173], aprovechó todas las oportunidades que se le presentaron de ampliar sus experiencias visuales cuando viajaba por las provincias francesas. En 1863 escribió con excepcional calor y perspicacia sobre *Le Nouveau-né* de Georges de La Tour en Rennes, que había sido "descubierto" sólo dos años antes y que se asociaba por entonces con el nombre de Le Nain [174]. Manifestó cierta fascinación por la pintura moderna, y le gustaban mucho Couture y Decamps, aunque también expresó una prudente admiración por Delacroix [175]. Sus reacciones ante la arquitectura no fueron siempre convencionales: describió Poitiers, que le había parecido fea, incluso "affreuse", en 1852, como simplemente "amusante" doce años después [176]. Manifestó cierto interés por la "vaste et curieuse" iglesia de Saint-Sernin de Toulouse y por la catedral de Reims, pero reservó su entusiasmo para la "noble" ciudad de Nancy, que no contenía «rien de bourgeois: j'entends rien du petit bourgeois prud'homme». Admiraba muchas estatuas renacentistas [177], pero sólo las esculturas antiguas provocaban su entrega total. Entre las reproducciones del Louvre, "adoraba" tres o cuatro figuras humanas: «el Apolo Sauróctono, los dos jóvenes atletas, el joven bien parecido que está de pie y cuya cabeza pertenece a [Prévost-]Paradol» [178]. Parece algo sorprendente que en octubre de 1864, probablemente sin otra base que estas experiencias bastante limitadas, se le eligiera para suceder a Viollet-le-Duc como Profesor de Estética y de Historia del Arte en la École des Beaux-Arts. Sin embargo, acababa por entonces de volver de Italia y se disponía a publicar las impresiones de sus viajes por ese país que, dos años más tarde, se transformarían en los dos importantes volúmenes, en gran medida dedicados al arte, de su *Voyage en Italie*.

Aunque el género literario de los viajes a Italia había sufrido muchas metamorfosis a lo largo de los siglos, desde hacía tiempo era un lugar común ridiculizarlo en su conjunto, basándose en que nada nuevo se podía decir sobre una tierra ya explorada de manera exhaustiva. No resulta difícil de entender, sin embargo, por qué se seguían publicando tantos volúmenes sobre Italia. No era sólo que escritores de talento de muchos países se sintieran atraídos por el lugar privilegiado que ocupaba la civilización romana en la educación europea y por la belleza del paisaje y el arte de tantas regiones y ciudades: casi tan importante (y una persona tan bien preparada como Taine tuvo sin duda que advertirlo cuando emprendió su viaje) era que apenas existían libros legibles dedicados a la historia del arte italiano, y que la flexibilidad de la literatura de viajes ofrecía una de las maneras más convenientes de satisfacer un interés en continua expansión. De hecho, en el siglo XIX, muchos de los grandes clásicos de investigación en materia de historia del arte se esforzaban muy poco, si es que se esforzaban algo, por ocultar la deuda contraída con una larga tradición de libros de viaje: por ejemplo, las investigaciones de Rumohr sobre la pintura italiana primitiva en 1827-31; los estudios de colecciones de Viejos Maestros, en 1833, 1837-9 y 1854-7, de Passavant y de Waagen; el *Cicerone* de Burckhardt de 1855; y artículos de Thoré, Morelli y Fromentin en los veinte años siguientes. En cuanto a Taine, que ya había formulado su teoría sobre el efecto decisivo de "raza", "medio" y "momento" sobre la creación artística, la oportunidad de ver obras de arte en los lugares donde habían sido creadas era especialmente importante. Pese a su ambiciosa afirmación de que estaba tratando de estudiar la historia italiana dando preferencia a las fuentes visuales sobre las escritas, más usuales, se encontró a menudo —como la mayoría de sus predecesores (cuyas ideas se detectan con frecuencia en las observaciones de Taine)— contemplando las obras de arte con ojos condicionados por lo que sabía de los relatos his-

tóricos convencionales. De todos modos, la manera en que combinó estos dos enfoques resulta a veces lo bastante ingeniosa como para que resulte difícil separarlos, y con frecuencia plantea cuestiones estimulantes de verdadera importancia.

Flaco, algo tieso, con barbita, ojos azulados visibles detrás de las gafas; poco emotivo por temperamento, pero deseoso de agradar e ingenioso en la conversación: así fue cómo los hermanos Goncourt veían a Taine poco antes de su marcha a Italia [179]. Ya era bien conocido, sobre todo por sus feroces ataques a figuras destacadas del panteón filosófico de la Francia del siglo XIX y por sus estudios sobre literatura inglesa; bien conocido, pero sin haber triunfado, porque sus opiniones poco convencionales le habían valido repetidos desaires del mundo académico. Había trabajado hasta el agotamiento y la enfermedad, y su vida austera y frustrada en compañía de una madre caprichosa y una hermana inclinada al misticismo no conocía otro alivio que sus infrecuentes visitas a salones literarios y burdeles [180]. Italia supuso, sobre todo, un sentimiento de liberación. Le incomodaba su ropa convencional, y se emborrachó con los viriles cuerpos desnudos que veía por todas partes, en las calles de Nápoles, en los museos de arte antiguo y en los fragmentos de literatura antigua a los que aludía constantemente para hacer hincapié en la importancia atribuida por los griegos a la belleza física y el culto del cuerpo; los aludía, pero deformándolos y falsificándolos en realidad, al omitir restricciones que habían sido esenciales para los escritores a los que afirmaba estar citando [181].

Esta pasión, tan frecuentemente celebrada en su libro, provocó una observación satírica de los Goncourt, quienes señalaron cómo «el mayor entusiasmo por el desnudo, por las civilizaciones basadas en los ejercicios gimnásticos, se encuentra entre personas mal hechas. La idea de tener un cuerpo hermoso es uno de los sueños de Taine» [182]. Pero, por ridículo que pudiera parecer a veces, era un sueño que contribuyó a condicionar su opinión de Italia como país joven, falto de inhibiciones e inclinado a la violencia.

Tal opinión no era nueva. Stendhal la proclamó hasta la exageración, y tuvo influencia en historiadores tan sobrios como Burckhardt. De hecho, Stendhal (y otros muchos escritores después de él) asignó a la violencia sedienta de sangre y a la corrupción de los siglos XV y XVI, que se creía (extrañamente) habían sido privilegio de los italianos, una relación tan íntima con el arte del Renacimiento como la Edad de la Fe la había tenido con las catedrales góticas y los frescos de Giotto: los Borgia, y después la familia Cenci, habrían sido tan fecundos en su influencia sobre el arte como san Francisco y Dante.

El enfoque de Taine era de ordinario más sofisticado y más cauto: se tomó muchas molestias para disociarse del culto stendhaliano a una energía que beneficiaba al individuo a expensas del Estado, pero se mostró de acuerdo en que la *vendetta* («esa palabra que casi ha sido borrada de nuestro espíritu») proporcionaba la clave de la historia italiana [183]. Reaccionó con entusiasmo ante el Renacimiento clásico, pero aún con más calor ante el momento en que el arte, en Florencia de manera especial, empezó a librarse de las convenciones góticas y a poner de manifiesto las semillas del cambio que Ruskin había visto con horror [184]. En general, Taine, para quien (según sus famosas palabras) «el vicio y la virtud no son más que productos, al igual que el vitriolo y el azúcar», veía la historia como algo que había que estudiar sin pasión. Inevitablemente, tenía algunos entusiasmos personales, y a veces afirmó que le sorprendían; sin embargo, su falta de gustos muy personales y de una gran espontaneidad de carácter, combinadas con los cuidadosos preparativos que había hecho antes de trasladarse a Italia sugieren que (por poner un ejemplo) su descubrimiento de Tintoretto en Venecia puede haber sido provocado más por la lectura de Ruskin que por una repentina conversión en la Scuola di San Rocco [185]. Apreciaba el arte porque parecía proporcionar una impresión singularmente poderosa de la moral,

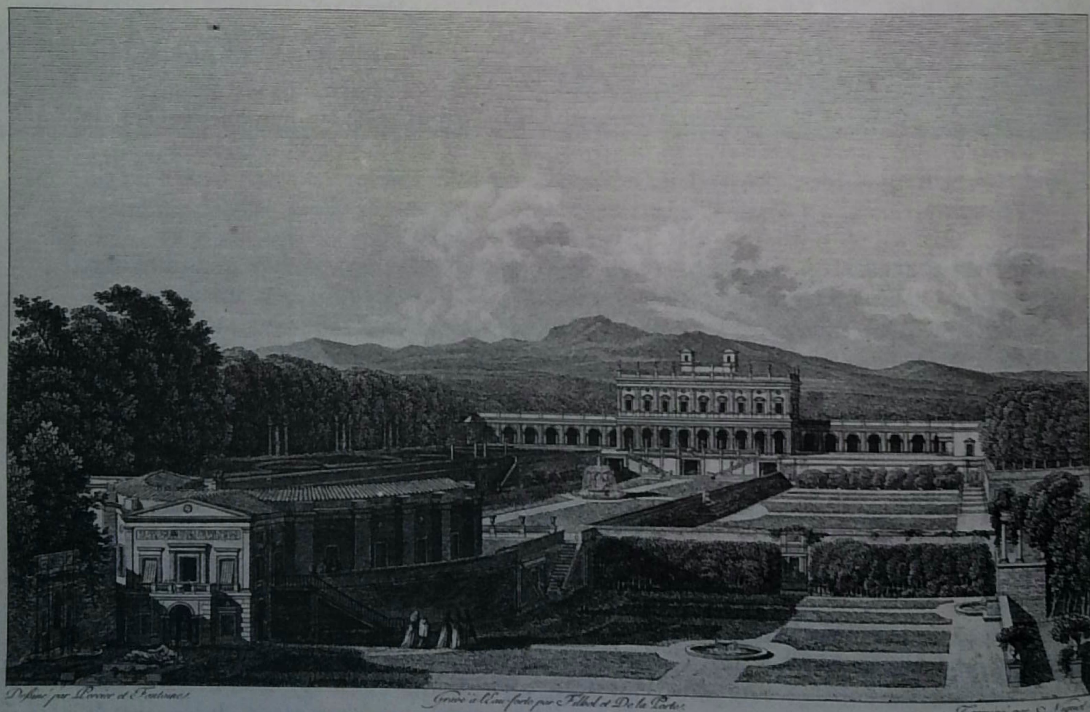


197. Santos mártires, mosaico, siglo VI (Ravena, San Apollinare Nuovo).

los usos, las creencias y el carácter de siglos anteriores: de ordinario, hay que admitirlo, tal como lo había aprendido en las fuentes escritas. Así por ejemplo, en lo que le parecieron unos mosaicos interminablemente repetitivos de santos moviéndose a lo largo de las naves laterales de la iglesia de San Apollinare Nuovo de Ravena (figura 197), las figuras mismas conservaban ciertas trazas de dignidad antigua, pero en sus rasgos faltaba por completo toda individualidad, y daban la impresión de haber sido bárbaramente dibujadas por un niño inexperto: «o los ha embrutecido la bebida o han caído en la abyección o son idiotas enfermizos». Daban la impresión de hombres bien hechos, con antepasados de buena estirpe, pero destruidos a medias, desintegrados, por así decirlo, por demasiados ayunos, demasiadas oraciones. De manera mucho más gráfica que las antiguas crónicas o que Gibbon mismo, ofrecían el espectáculo, único en la historia de la humanidad, de mil años de decadencia de una antigua civilización que, rodeada de influencias orientales, había arrastrado su existencia bajo una forma corrompida de cristianismo [186]. De manera semejante, los bustos de los últimos emperadores romanos en el museo Capitolino revelaban más que las deficientes crónicas conservadas. Pero, ¿qué era lo que revelaban? Taine nunca nos lo dice y, cuando se vuelve hacia un periodo anterior y mejor documentado encuentra —por ofrecer uno entre muchos ejemplos— cómo la cabeza de Nerón muestra que «tuvo aspecto de actor, de cantante destacado de ópera, estúpido y vicioso, un hombre enfermo en la imaginación y el cerebro» [187]. Ya vimos, sin embargo, cómo Gibbon,

un siglo antes, ridiculizó un enfoque parecido; pero de cuando en cuando Taine trató de poner a prueba, de manera mucho más precisa, su afirmación de que estaba haciendo uso de monumentos para reemplazar, o por lo menos para complementar, las fuentes escritas. Así, actuando de manera característica a partir de un principio formulado por los naturalistas a comienzos del siglo XIX, el de que «es muy fácil entender un animal contemplando su concha», se propuso de manera muy programática deducir lo que pudiera aprenderse sobre el cardenal Albani mediante el examen de su villa (figura 198) [188]. Estaba claro que tenía que haber sido un "grand seigneur homme de cour": eso se evidenciaba en la rígida planificación de los jardines, que recordaban a los de Versalles por el intento de subordinar todos los aspectos de la naturaleza a la conveniencia de los pasatiempos humanos, privándolos de carácter propio. El cardenal tenía además que haber sido anticuario: las estatuas y los fragmentos que se veían por todas partes, incluso incrustados en las paredes, diferían enormemente en calidad y quizá muchos de ellos se adquirieron por simple pedantería, la pedantería que aparta la mente de cuestiones importantes y ayuda a llenar las horas vacías. Un tercer punto, "non moins visible", era que había sido italiano, meridional, porque la disposición de los edificios hubiera parecido absurda en Europa sep-

198. Percier y Fontaine, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, París, 1809: vista general de Villa Albani.



tentrional. Y, al proseguir su exploración de la villa Albani, Taine evoca los *abbés* que miran a su alrededor y hablan mientras esperan a su señor: «Levantan la vista hasta el *Parnaso* de Mengs y lo comparan con el de Rafael: de ese modo exhiben su cultura y su buen gusto y evitan cualquier conversación comprometedora».

El intento de Taine de evocar la vida de una sociedad pasada a partir de la arquitectura creada para ella conserva cierto interés como una especie de experimento "científico" inspirado en el fondo por las demostraciones zoológicas de Cuvier; pero difícilmente puede decirse que sea muy profundo o convincente. En una ocasión, sin embargo, algunas reflexiones suyas de un tipo bastante similar resultaron extraordinariamente influyentes.

La iglesia del Gesù, construida en Roma por los jesuitas durante la segunda mitad del siglo XVI y muy suntuosamente decorada cien años después, está reconocida en la actualidad como una de las más espectaculares e imitadas de la ciudad. Su nave, larga y ancha, parecida a una gran sala, y diseñada por Giacomo Vignola entre 1568 y 1573, se convirtió en modelo para iglesias de toda Europa, como sucedió también con su imponente pero relativamente austera fachada de dos pisos unidos por enormes volutas; por otra parte, el efecto ilusionista del fresco del techo representando *El triunfo del nombre de Jesús*, pintado por Giovanni Battista Gaulli entre 1676 y 1679, probablemente bajo la inspiración de Bernini, también fue repetidamente imitado (aunque menos en Roma que en otros lugares) y es una de las supremas obras maestras del diseño barroco (figuras 199 y 203). Durante la primera mitad del siglo XIX, la riqueza de la iglesia, por sí sola, fascinó a la mayoría de los visitantes de Roma, de manera que no se la dejó tanto de lado como a otras muchas del mismo periodo; pero su historia, y los nombres mismos de los artistas y mecenas asociados con ella, eran casi tan desconocidos para todos, excepto los autores de las guías, como lo habían sido los de las iglesias medievales de dos siglos antes. Taine compartía la opinión general —como compartía la mayor parte de las opiniones generales en cuestiones estéticas—, pero no atribuyó, como era habitual, lo que él consideraba su vulgaridad solamente a la decadencia general del arte y de la sociedad. Para él su estilo se hallaba específicamente relacionado con el papel de los jesuitas.

Durante aquellos años se estaba haciendo cada vez más frecuente asociar casi exclusivamente con los jesuitas todas las iglesias que hoy se describirían como barrocas, término que por entonces se usaba poco. No está claro cómo se originó el concepto, pero en 1844 —antes de que adquiriera general aceptación— Burckhardt escribió un artículo sobre el "Jesuitenstil" para la enciclopedia que publicaban los hermanos Brockhaus. Con una clara referencia al barroco (aunque él no use la palabra), subrayó el control ejercido por los jesuitas de Alemania sobre la arquitectura de sus edificios. De todos modos distinguía entre un periodo temprano, cuando con "afectada respetabilidad" los padres de la Compañía se dispusieron a conservar los estilos medievales para sus iglesias y restringieron la decoración extraordinariamente abundante a los interiores, y el periodo de después de 1650 aproximadamente, en que pasaron a construirlas en un estilo italiano degenerado, que combinaba riqueza y magnificencia con pobreza interior [189].

La decoración barroca de las iglesias de Bélgica fue, sin embargo, lo que más atrajo la atención. A finales del decenio de 1840, el impresor y librero de Amberes Louis Granello publicó una serie de litografías que mostraban de nuevo algunos de los púlpitos más extravagantes de Amberes, Bruselas, Gante y otras ciudades belgas, púlpitos cuya "singularidad" ya había fascinado a los viajeros desde casi un siglo antes [190]. Fueron muchos los franceses que huyeron a Bélgica a raíz del golpe de Estado de Napoleón III en diciembre de 1851, y también eso debió de contribuir a que se conociera mejor el estilo. En *Les Misérables*, publicada en 1862, M. Gillenormand le dice a Cosette que ella y Marius no

deben casarse en su iglesia parroquial de Saint-Denis-du-Saint-Sacrament, sino en Saint-Paul: «L'église est mieux. C'est bâti par les Jésuites. C'est plus coquet... Le chef d'oeuvre de l'architecture Jésuite est à Namur. Ça s'appelle Saint-Loup. Il faudra y aller quand vous serez mariés. Cela vaut le voyage» [191]. Saint-Loup, que había sido construida para la Compañía entre 1621 y 1645 por el arquitecto jesuita Pierre Huyssens, es muy llamativa por su alta fachada de tres pisos, que disminuyen en anchura a medida que se elevan y que están complicadamente adornados con columnas a franjas, y por su interior de mármol rojo y negro [192]. Dos años después de Victor Hugo, Baudelaire describiría la iglesia como una «merveille sinistre et galante... un terrible et delicieux catafalque», diferente de todos los otros ejemplos de arquitectura jesuita que él conocía; y también habló apreciativamente del "style jesuitique" de las iglesias de Namur [193]. Y en su *Principe de l'art et de sa destination sociale*, que se publicó póstumamente en 1865, Proudhon, con su característica perentoriedad y falta de precisión, hizo referencia a lo que, en opinión suya, es el hecho establecido de que "los jesuitas nos dieron su arquitectura junto con su moralidad" [194]. Sin embargo, sólo la visita de Taine al Gesù en 1864 resultó decisiva para extender la idea de que los jesuitas tenían «un gusto artístico además de una teología y una finalidad política; cualquier nueva concepción de lo divino y lo humano siempre comporta una nueva manera de concebir la belleza: el hombre habla en sus decoraciones, sus capiteles y sus cúpulas con más claridad a veces —y siempre con mayor sinceridad— que en sus acciones y en sus escritos» [195].

Para Taine no tenía duda lo que el ser humano parecía estar diciendo por medio de la decoración, los capiteles y las cúpulas del Gesù [196]. El gran "renacimiento pagano" del siglo XVI había empezado a cambiar de naturaleza, de manera que el edificio parecía un magnífico salón para banquetes adornado con objetos de plata y cristal, todo lo cual simbolizaba la deferencia hacia la Iglesia: «la Roma antigua unificó el universo en un solo Imperio; yo estoy renovando Roma y recogiendo la sucesión de ese Imperio. Lo que Roma hizo por el cuerpo de las personas yo lo haré por su mente. Gracias a mis misiones, mis seminarios, mi jerarquía, estableceré la Iglesia con el debido esplendor por todo el universo y para siempre». Esos sentimientos, explicaba Taine, eran comunes a todos los edificios eclesiásticos de la época, porque no se proponían la gloria de la cristiandad sino de la Iglesia. Sin embargo, bastaba dar unos pasos por el interior del Gesù para ver que los jesuitas habían hecho su aportación personal a esa política: «guiada por sus manos, ágiles y delicadas, la religión se ha hecho mundana: quiere agradar y adorna su templo como un salón». Las pequeñas rotondas de los dos lados de la nave eran deliciosos aposentos de mármol, frescos y suavemente iluminados como el boudoir o el cuarto de baño de una mujer hermosa. Todo estaba pensado para deslumbrar al espectador. Por todas partes surgía el brillo de los mármoles y los dorados; por todas partes, las piernas elegantes de bonitos ángeles de mármol y los ornamentos de bronce y ágata y lapislázuli.

Todo eso, continuaba Taine, formaba parte de un sistema muy meditado. También a él le había impresionado el arte jesuita que viera en Bélgica algunos años antes: San Carlos Borromeo, por ejemplo, su iglesia en Amberes, la primera gran obra de Pierre Huyssens (en el segundo decenio del siglo XVII). Su interior, con todas las pinturas que Rubens había hecho para el templo, se quemó en 1718, pero había sido lujosamente reconstruido y decorado de acuerdo con la espléndida fachada, que sobrevivió al fuego. Tampoco había que olvidar el púlpito de madera, asombrosamente trabajado, que labrara Hendrik Frans Verbrugghen entre 1696 y 1699 para la iglesia jesuita de Lovaina, trasladado en 1776 a la catedral gótica de Bruselas [197]. Granello incluyó en su álbum una litografía (figura 200) y Taine lo describió como «un verdadero jardín, con emparrados, verdura, un pavo real,

199. Roma, Gesù: interior.

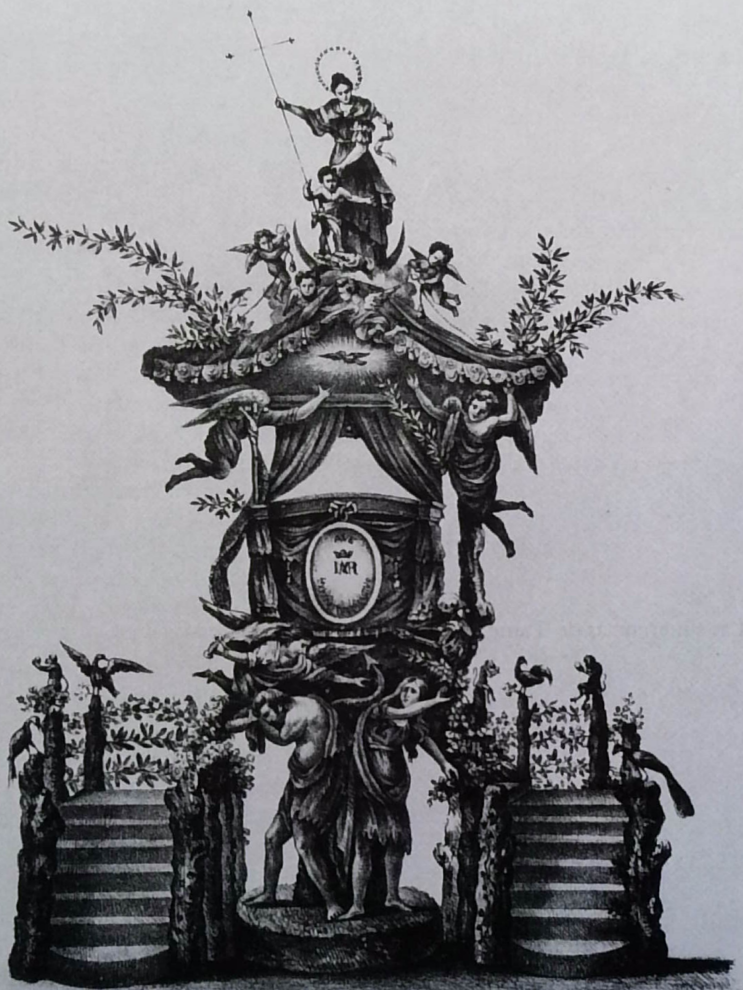

IHS

un águila, toda clase de animales, las criaturas del Paraíso, Adán y Eva decentemente vestidos y el ángel que quiere parecer indignado pero que da la sensación de estar riéndose» [198]. Se trataba, según él, de una manifestación más del mismo tipo de arte afable y azucarado de otros edificios de los jesuitas: un arte caracterizado también por los versos poco convincentes en latín y en francés y las ilustraciones del *Imago primi saeculi*, el magnífico libro preparado en Flandes para celebrar el primer centenario de la aprobación de los estatutos de la Compañía de Jesús, que era, por así decirlo, el manifiesto de su gusto artístico.

Este gusto artístico podía resumirse en la frase "tous les bonbons de la confiserie dévote". Pero esos dulces se habían hecho con genio; porque apoyándose en ellos los jesuitas habían reconquistado media Europa. La Iglesia del siglo XVII se percató de que había que alcanzar alguna forma de acuerdo con el nuevo mundo surgido del Renacimiento y que ya no era posible volver a la Edad Media. Y así los jesuitas suavizaron las severas restricciones en materia de fe y de costumbres que en otro tiempo exigían la rigidez de los padres y de los concilios y, al mismo tiempo, pusieron límites a estas libertades recién concedidas al procurar un control metódico de la imaginación. Tuvieron la genialidad de comprender que la imaginación juega un papel mucho más importante que la razón en el condicionamiento de nuestra actitud ante el mundo. Y, una vez más, Taine recurrió a una analogía sacada de las ciencias naturales para explicar los modos en que las imágenes dirigidas a los sentidos se alojan en nuestro cerebro. Allí se multiplican y, a la larga, como una semilla casi invisible que se transforma en vegetación, se hacen tan poderosas que se apoderan de nuestra voluntad. Ese había sido el propósito de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio y era también la meta de los responsables de la decoración de las iglesias jesuitas.

Las sugerencias de Taine, y las numerosas controversias a que dieron lugar, resultaron enormemente influyentes [199], y en sus páginas sobre el Gesù proporcionó sin duda la prueba más eficaz de su declarado propósito de reconstruir la historia basándose exclusivamente en las artes visuales, aunque también estuviera evidentemente bien informado sobre los jesuitas gracias a fuentes escritas. El rasgo más original de su análisis era su voluntad de descubrir un motivo racional que explicara la creación de algo, como el estilo jesuita, que le parecía totalmente desagradable: no le satisfacía atribuirlo simplemente a la decadencia espiritual. Taine aceptaba la idea de que las civilizaciones decaen y lo mismo sucede con los estilos artísticos; y para ilustrar el proceso de decadencia escogió el ejemplo de Tiepolo, «un manierista que busca el melodrama en sus pinturas religiosas, y el movimiento y el efecto en las alegóricas...» [200], pero no asoció la decadencia de la civilización con la del arte de manera tan íntima como era ya habitual. Al igual que Ruskin, y tantos otros viajeros, trató de calibrar la evolución de la escultura funeraria en la iglesia veneciana de los santos Giovanni e Paolo, y (como Ruskin) juzgó deplorables las últimas obras y las censuró enérgicamente [201]. Pero no las puso como ejemplo de la degeneración de la época, y evitó las conclusiones, que a nosotros nos parecen simplistas, de algunos de sus escritos ulteriores. A veces, ciertamente, se esforzó de manera especial por refutar paralelismos fáciles entre valores estéticos y espirituales. «¡Qué contraste entre arte y moral!» comenta acerca de las pinturas umbrias del siglo XV que ve en Perugia [202] y, cuando escribió que «si se desea entender un arte, hay que estudiar el alma del público al que se dirige» [203], parece estar abordando cuestiones básicas de gusto estético y mecenazgo, aunque no profundizó en ellas tan provechosamente como habría cabido esperar.

En definitiva, pese a su novedad y a algunas brillantes intuiciones, incluso las páginas sobre el Gesù no consiguen convencer; y eso no se debe sólo a que los eruditos modernos




200. H. F. Verbrugghen, púlpito tallado entre 1696-9 para la iglesia jesuita de Lovaina (catedral de Bruselas), litografía publicada en el decenio de 1840 por Louis Granello de Amberes.

—con mucho más tiempo y fuentes más documentadas de las que Taine tuvo a su alcance— han invalidado su idea de un arte jesuita de motivación política. Es más importante aún el hecho de que puede demostrarse lo inadecuado de sus pruebas visuales y del uso selectivo que hizo de ellas.

Hemos visto que los Goncourt se burlaron de la sensibilidad artística de Taine antes de que éste se trasladase a Italia y, desde entonces, otros muchos críticos se han sentido incómodos ante la mezcla de temeridad y doctrinarismo que algunas veces caracteriza sus reacciones ante el arte. También es curioso que un escritor descriptivo tan elegante y un historiador tan perspicaz estuviera tan dispuesto a aceptar algunas de las invenciones más disparatadas que se contaban sobre las pinturas que vio en las galerías de Roma y en otros lugares. Es cierto que se percató de que incluso había que tratar con cautela grabados de carácter documental porque «el artista no ha podido dejar de ser artista» [204]; y que, mucho después, en su último libro, *Les origines de la France contemporaine*, señalaría que los ilustradores del siglo XVIII no habían logrado, pese a cierta atención consagrada al vestido, marcar ninguna diferencia real entre primeros cristianos, miembros de tribus germánicas, árabes y otros pueblos remotos: «les mêmes corps, les mêmes visages et la même physiognomie, attenués, effacés, décents, accomodés aux bienséances» [205]. Y, sin embargo, cuando visitó el Palazzo Doria, no vaciló en manifestar su admiración, en apariencia bien informada, ante un retrato —obra, según se decía, del Veronés (nacido en 1528)— de Lucrecia Borgia (fallecida en 1519) «en terciopelo negro, el pecho un poco descubierto... con el aspecto que debía de tener cuando Bembo le ofreció las protestas cuidadosamente redactadas de sus cartas grandilocuentes» (figura 201) [206].



201. Scipione Pulzone (atribuido a), *Retrato de una dama* (Roma, Palazzo Doria).

Las deficiencias de la reacción de Taine ante la decoración del Gesù y otras iglesias jesuitas fueron mucho menos espectaculares, aunque sus consecuencias resultaran más reveladoras. En primer lugar, Taine parece no haber advertido —aunque viajeros anteriores del siglo XIX lo hicieran en ocasiones [207]— que el excesivo estucado de la bóveda, así como la profusa ornamentación de plata, bronce, mármol y lapislázuli, que tanto le impresionó, no pertenecían a la estructura original de la iglesia y que, de hecho, chocaban con su diseño. Todo ello se había añadido, en su mayor parte, en los últimos decenios del siglo XVII, mientras que las pilastras sólo se habían pintado de amarillo ocho años antes de la llegada de Taine a Roma. De manera que todos aquellos "bombones producto del genio" se habían colocado mucho *después* de que los je-

—con mucho más tiempo y fuentes más documentadas de las que Taine tuvo a su alcance— han invalidado su idea de un arte jesuita de motivación política. Es más importante aún el hecho de que puede demostrarse lo inadecuado de sus pruebas visuales y del uso selectivo que hizo de ellas.

Hemos visto que los Goncourt se burlaron de la sensibilidad artística de Taine antes de que éste se trasladase a Italia y, desde entonces, otros muchos críticos se han sentido incómodos ante la mezcla de temeridad y doctrinarismo que algunas veces caracteriza sus reacciones ante el arte. También es curioso que un escritor descriptivo tan elegante y un historiador tan perspicaz estuviera tan dispuesto a aceptar algunas de las invenciones más disparatadas que se contaban sobre las pinturas que vio en las galerías de Roma y en otros lugares. Es cierto que se percató de que incluso había que tratar con cautela grabados de carácter documental porque «el artista no ha podido dejar de ser artista» [204]; y que, mucho después, en su último libro, *Les origines de la France contemporaine*, señalaría que los ilustradores del siglo XVIII no habían logrado, pese a cierta atención consagrada al vestido, marcar ninguna diferencia real entre primeros cristianos, miembros de tribus germánicas, árabes y otros pueblos remotos: «les mêmes corps, les mêmes visages et la même physiognomie, attenués, effacés, décents, accomodés aux bienséances» [205]. Y, sin embargo, cuando visitó el Palazzo Doria, no vaciló en manifestar su admiración, en apariencia bien informada, ante un retrato —obra, según se decía, del Veronés (nacido en 1528)— de Lucrecia Borgia (fallecida en 1519) «en terciopelo negro, el pecho un poco descubierto... con el aspecto que debía de tener cuando Bembo le ofreció las protestas cuidadosamente redactadas de sus cartas grandilocuentes» (figura 201) [206].



201. Scipione Pulzone (atribuido a), *Retrato de una dama* (Roma, Palazzo Doria).

Las deficiencias de la reacción de Taine ante la decoración del Gesù y otras iglesias jesuitas fueron mucho menos espectaculares, aunque sus consecuencias resultaran más reveladoras. En primer lugar, Taine parece no haber advertido —aunque viajeros anteriores del siglo XIX lo hicieran en ocasiones [207]— que el excesivo estucado de la bóveda, así como la profusa ornamentación de plata, bronce, mármol y lapislázuli, que tanto le impresionó, no pertenecían a la estructura original de la iglesia y que, de hecho, chocaban con su diseño. Todo ello se había añadido, en su mayor parte, en los últimos decenios del siglo XVII, mientras que las pilastras sólo se habían pintado de amarillo ocho años antes de la llegada de Taine a Roma. De manera que todos aquellos "bombones producto del genio" se habían colocado mucho *después* de que los je-





203. G. B. Gaulli (Baciccio), *El triunfo del nombre de Jesús*, 1676-9, fresco en la bóveda de la nave del Gesù en Roma.

suitas hubieran reconquistado media Europa para la Iglesia y no podían por tanto ser parte, como él sugería, de un plan de largo alcance relacionado con los Ejercicios de san Ignacio. Por añadidura, si Taine hubiera mirado, aunque sólo fuera de pasada, las pinturas de las capillas laterales, muchas de las cuales estaban fechadas muy poco después de la construcción de la iglesia misma y eran por tanto anteriores a las grandes victorias católicas de

finales del siglo XVI y principios del XVII, habría visto que, en su mayor parte, no se ajustaban a su idea de un estilo edulcorado: había en ellas, por ejemplo, muchas escenas de martirio, sufrimiento y brutalidad. Pero era ése un aspecto del "arte jesuita" que Taine se negó por completo a ver. Hace así referencia de pasada a los grupos en mármol (de Théodon y Legros) del *Triunfo de la fe sobre el paganismo* y de *La religión derrotando a la herejía*, fechados en los primerísimos años del siglo XVII y que están colocados a ambos lados del suntuoso altar de san Ignacio (figura 202); pero sólo dice de ellos que «proclaman el nuevo espíritu, de ortodoxia y obediencia», y no hace el menor intento de describir las personificaciones encogidas y torturadas de los enemigos de la Iglesia que están siendo aplastados para conseguir su obediencia (o aniquilación) por medio de la ortodoxia jesuita.

Taine tenía abundantes razones personales para valorar —y en muchas ocasiones lamentar— cuán poderosas eran las armas con que aún contaba la autoridad clerical incluso en la Francia de su época; pero al contemplar el Gesù prefirió evocar el atractivo seductor de la decoración más que las demostraciones igualmente ostentosas de fuerza bruta. De hecho, incluso el magnífico fresco de la bóveda (figura 203), tan radiante, tan lleno de color, tan cálido, tan acogedor a primera vista —la encarnación más perfecta, parecería, del concepto de Taine del arte jesuita— demuestra ser bastante amenazador cuando se observa más cuidadosamente: los rayos del Nombre de Jesús no se limitan a iluminar a los bienaventurados, también atacan a los condenados. La luz cegadora precipita cuerpos desnudos y retorcidos que parecen estrellarse en la nave inferior, más allá del marco de estuco, dentro del cual se nos permite tener nuestra visión del Paraíso. Y si Taine hubiera visitado alguna de las otras iglesias jesuitas de Roma —San Stefano Rotondo, por ejemplo—, habría visto la más terrorífica serie de frescos jamás pintada en la Ciudad Eterna: un ciclo de atroces escenas de tortura, en su mayoría durante el Bajo Imperio, que mostraba, con todo el detalle posible, las clases de martirio padecidas por los primeros santos cristianos.

De manera que el análisis de Taine sobre las tácticas de los jesuitas estaba basado en una utilización muy tendenciosa de la documentación visual de que disponía. Y no siguió el ejemplo que atribuía a su mentor Planat quien, como "verdadero historiador", hubiera deducido de inmediato, gracias al estudio del arte, que personas que viven en épocas distintas tienen «diferentes necesidades, apetitos y repugnancias; con distintos sentimientos, imágenes e ideas». Durante su visita a Italia, el interés por lo que podía aprenderse de la historia del país gracias al estudio de su arte sólo se manifestó a ráfagas. Para Taine era mucho más importante el proyecto en el que se embarcó de inmediato al regresar: la explicación del arte del país tomando como base su historia. Las conferencias y artículos que dedicó a este tema —y la ampliación de su método a otras partes de Europa— crearon su fama como escritor sobre cuestiones estéticas. Pero ese éxito es ajeno a los intereses del presente libro.

# 13

# *La engañosa prueba del arte*

I

Por mucho que se diferenciaran sus enfoques y por mucho (o por poco) que decidieran actuar de acuerdo con sus convicciones, historiadores, historiadores del arte y anticuarios coincidían en que, en principio, el arte figurativo podía proporcionar algún conocimiento directo del pasado, siempre que fuera auténtico y siempre que hubiera sido creado durante la misma época a la que pertenecían las personas o acontecimientos a los que se hacía referencia. Las posibles excepciones —el hecho de que el arte de las catacumbas, por ejemplo, fuese más revelador por la luz que arrojaba sobre los primeros cristianos que sobre las aventuras de Jonás y la ballena o, incluso, sobre el aspecto de los primeros mártires— no afectaban a esa regla. Más aún, el arte de poca calidad podía ser tan revelador como el de buena calidad debido a la información que brindaba tanto sobre la decadencia de la civilización como sobre la piedad de los devotos que deseaban desentenderse de cualquier cosa que los distrajera. De todos modos, por razones evidentes, la mayoría de los historiadores de la cultura del siglo XIX tendieron a dedicarse sobre todo al arte que admiraban (como Burckhardt hizo con el de Donatello y Miguel Angel), incluso en el caso de que no lo apreciaran de verdad.

Era posible, en consecuencia, argumentar que ese verdadero conocimiento del pasado no se lograba estudiando lo grande y lo excepcional, sino que lo corriente, lo vulgar, las cosas de segunda categoría constituían un guía mucho más fiable de la mentalidad de una época.

Una de las razones para ello estaba ligada precisamente al factor que atrajo en primer lugar la atención de los historiadores del arte. La belleza misma del arte iba a convertirlo inevitablemente en un guía engañoso, incluso traicionero. Hemos visto que Taine lo advirtió de pasada cuando estableció el contraste entre lo que, en realidad, debió de ser la sordidez de los funcionarios holandeses del siglo XVII y las espléndidas imágenes suyas conservadas en los retratos de Rembrandt y Hals; y también hubo un momento en que al mismo Ruskin, de repente, mientras escribía *The Stones of Venice*, le sorprendió unos instantes el potencial sofisma que se ocultaba tras la idea de su libro. Al recordar sus visitas a la ciudad antes de la época del ferrocarril, describió el momento en que la góndola por fin «atravesaba rápidamente el mar plateado, frente al cual la fachada del Palacio Ducal, teñida de arrebol, contemplaba la nívea cúpula de Santa Maria della Salute». Y prosiguió con la advertencia (quizá dirigida a sí mismo) de que «nada tenía de extraordinario que la mente se sintiera tan profundamente extasiada, por el encanto visionario de una escena tan hermosa y tan extraña, como para olvidar las verdades más oscuras de su historia y de su ser. Podía muy bien parecer que una ciudad como aquélla más debía su existencia a la varita del encantador que al miedo del fugitivo» [1].

Los escritores interesados en esas cuestiones sabían sin duda que una de las constantes reivindicaciones en pro de las artes era el hecho mismo de que su belleza proporcionaba algún solaz frente a los agobiantes sufrimientos del mundo. Parece, sin embargo, que sólo hacia el final del siglo XVIII empezó a saberse hasta qué punto podía ser engañosa la impresión que de esos sufrimientos se transmitían al historiador gracias a los intentos más logrados de compensarlos. Una de las expresiones más elocuentes de este punto de vista se encuentra en el prefacio de los Abbés de la Chau y Le Blond a sus dos magníficos volúmenes, publicados en 1780 y 1784, para catalogar las gemas talladas del duque de Orleans: «¿Qué encontramos en la Historia excepto guerras y aparición y desaparición de imperios, la penosa descripción de las desventuras de la especie humana? Las Artes, por el contrario, son emblemas de la grandeza y el poder de la humanidad..., esas hazañas de las artes que han llegado hasta nosotros nos han ayudado, por medio de sus dulces e inocentes ilusiones, a burlar los sufrimientos de la vida» [2]. Y otros escritores de la época dijeron más o menos lo mismo, incluso aunque no mostraran interés en profundizar en sus consecuencias para el historiador.

Una solución al problema aparentemente creado por la existencia de esas "dulces e inocentes ilusiones" era negar que fuesen necesariamente engañosas y sugerir, siguiendo a Stendhal, que la misma energía espiritual responsable del arte más noble podía promover también los delitos más feroces: tanto a Burckhardt como a Taine les atraía esa idea, pero ninguno de los dos estaba dispuesto a aceptarla incondicionalmente. Edgar Quinet, el amigo íntimo de Michelet, cuya visita a Italia precedió con mucho a las de Ruskin, Burckhardt y Taine, y cuyas investigaciones sobre la relación entre arte e historia demostraron ser casi tan provechosas como las de aquéllos una generación después, ofreció, sin embargo, otra explicación mucho más ingeniosa. Quinet figura entre los primeros que reconocieron la naturaleza de la dificultad de la que (como más tarde sucediera con Ruskin) llegó a percatarse gracias a la magia singular del Palazzo Ducale de Venecia. Encontrándose en 1832 en la Sala del Maggior Consiglio, cuyo techo y paredes resplandecían con las pinturas del Veronés y de Tintoretto, le asaltó la reflexión de que «el Senado vivía entre dos clases de torturas: bajo sus pies estaban las mazmorras subterráneas, sobre su cabeza los plomos [*piombi*]». De esto dedujo la conclusión, mucho más general, de que «la sombría severidad del régimen político de Venecia no se extendió nunca a su pintura. Si se mira sólo al gobierno se tiene la impresión de que la sociedad veneciana en su conjunto debió de administrarse gracias al reinado incesante del terror y que la imaginación de sus ciudadanos tuvo que estar envuelta en un velo lúgubre. Si, por el contrario, se examina su arte, se concluye que aquellos hombres debieron de vivir en un estado de continuo regocijo, y que su ardiente imaginación sólo puede haber florecido en un régimen de excesiva libertad» [3].

Hubo que esperar algunos años para que Quinet tratara de explicar con mayor precisión por qué el Renacimiento sólo podía proporcionar una impresión totalmente engañosa de la historia italiana; y fue capaz de hacerlo precisamente porque tanto el arte italiano como la historia italiana significaban mucho para él. En un diálogo imaginario escrito en Suiza, donde vivió exiliado durante el Segundo Imperio, no le pidió a un amigo que se disponía a visitar Francia —cosa que él se negó a hacer hasta 1870— que transmitiera algún mensaje a sus amigos de allí, sino que se limitara a saludar en su nombre a algunas de las esculturas antiguas y pinturas de Leonardo, Rafael y el Veronés que se hallaban en el Louvre. «Diles que con frecuencia vuelvo los ojos hacia ellas, que las busco y que las llamo. Aceptarán el saludo que les llevas porque saben de mi adoración cuando tenía la oportunidad de calentarme con sus rayos... Háblales de mi culto» [4]. Pero la reacción de

Quinet ante el arte no procedía sólo del amor ni de su apreciación por el solaz que podía ofrecer. Uno de sus primeros trabajos relacionados con el estudio de la historia fue la traducción de *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad*, de Herder, que realizó en 1824, a los veintiún años. De aquel libro sacó probablemente la conclusión de que las artes de una nación pueden servir como fuente valiosa para iluminar sus creencias más íntimas, aunque los intereses de Herder hubîeran estado básicamente limitados a lo literario. Quinet nos cuenta que cuando preparaba las conferencias sobre la historia de Italia que pronunciaría con enorme éxito en el Collège de France en el decenio de 1840, descubrió que ninguno de los estudios modernos sobre el tema le resultaba útil. Durante largo tiempo se sintió perdido en un laberinto de teorías y hechos engañosos. «Para tratar de escapar viajé por Italia. Los monumentos de la arquitectura religiosa y política y los frescos antiguos empezaron a abrirme los ojos. Los muros me deslumbraron: me parecía estar tocando la verdadera vida de la Italia de la Edad Media» [5].

Sus viajes, que duraron unos catorce meses, desde mayo de 1832 a julio de 1833, extasiaron a Quinet [6], y entre los lugares que le fascinaron de manera especial figura Pisa, donde «a lo largo de los muros del cementerio las pálidas vírgenes de Giotto se deslizan entre las tumbas como figuras que han resucitado. Ha llegado el momento en que los ángeles de Gozzoli, Buffalmacco y Fiesole [Fra Angelico] empiezan a tocar sus trompetas doradas y a posar sus arcos curvos sobre las violas» [7]. La alusión a pinturas concretas es vaga y confusa, pero Quinet recordaría los frescos del Campo Santo en el primer volumen (publicado en 1848) de *Les Révolutions d'Italie*, su importante interpretación de la historia italiana [8]. Al describir las interminables disensiones civiles que predominaron en las repúblicas de los siglos XIV y XV y las expulsiones que las siguieron, Quinet introduce de repente en su relato un pasaje curioso, inexplicable en realidad: «¿Qué fue de los artesanos expulsados de las ciudades? El arte era el principal refugio para aquellos que habían sido proscritos. Escultores en piedra y madera buscaron refugio en el Campo Santo de Pisa. Toda una población de exiliados tomó los pinceles y creó en sus paredes la patria ideal que se les había negado en la tierra» [9].

Tres años después, en el segundo volumen de su libro [10], Quinet parece haber generalizado el engañoso brillo histórico que había añadido a sus intensas impresiones del Campo Santo y, al transformar la noción de exilio material en espiritual, construyó una teoría de gran importancia sobre la relación —o ausencia de relación— entre las artes de un periodo y las circunstancias que rodeaban su creación.

Como la mayoría de los historiadores de Italia en esa época, a Quinet le preocupaba de manera especial la decadencia física y espiritual de esa nación antes preeminente, y las consecuencias que pudiera tener para otras sociedades, por lo que hizo constantes analogías con la Francia de su época. El aspecto más siniestro de la decadencia era, en su opinión, la resignación con que, a lo largo de muchos siglos, los italianos habían sucumbido a tiranías de todas clases, tanto internas como externas; e ilustraba en parte su teoría examinando con cierto detalle cómo un número limitado de hombres representativos, todos ellos de gran fama, había contribuido a destruir la valentía de los italianos. Quinet no los acusaba de ordinario de corrupción moral —aunque se mostró inmisericorde con el historiador Francesco Guicciardini—, sino que trató de mostrar cómo, pese a todo su genio, habían socavado de diferentes maneras la voluntad italiana de resistir a la opresión. Dante, por ejemplo, había puesto una fe excesiva en el espejismo de la salvación a manos del Emperador del Sacro Imperio, si bien, al menos, se comprometió directamente con las principales causas políticas de su tiempo. Aunque Boccaccio ayudó (casi) inconscientemente a acabar con los conceptos erróneos del feudalismo y de la caballería, trató, sin

embargo, los abusos clericales con una sonrisa tolerante y no con el grito de rabia necesario. En los siglos XV y XVI los italianos renunciaron cada vez más a luchar por la independencia nacional, pese a los esfuerzos que, para despertarlos, hizo Maquiavelo, un gran hombre, no obstante sus muchos defectos. Pero para entonces, en todo caso, ya era demasiado tarde. Los mejores italianos habían abandonado la lucha: eran cosmopolitas, a quienes no preocupaba ya una nación, sino la búsqueda, la creación de un mundo ideal pensado para atraer a toda la humanidad. Este aspecto de la historia italiana lo encarnaba el trabajo de sus artistas, que eran, por la naturaleza misma de su profesión, más universales que los escritores y estaban menos ligados a las cortes y a los convencionalismos de la vida de la época. Por esa razón, su arquitectura, su escultura y su pintura son tan poco reveladoras de los tiempos en que vivieron o de las dificultades por las que atravesó su patria.

De diferentes modos, Leonardo, Rafael y Benvenuto Cellini se aislaron de lo que pasaba en el mundo: Leonardo identificándose con el espíritu de la creación y de la naturaleza; Rafael aspirando a una religión serena y universal cuya meta era reconciliar paganismo y cristiandad; y Cellini mediante una dedicación absoluta y amoral a su realización personal y al arte. Sin embargo, la "tiranía de la belleza" a la que los artistas se sometieron en su oposición al mundo opresivo y hostil que los rodeaba resultó, a la larga, ineficaz. Ni siquiera la visión sublime y global en las Stanze del Vaticano, «más católica que el catolicismo», pudo de hecho cambiar la naturaleza de la Iglesia, incapaz de alcanzar su ideal. La revolución del Renacimiento en su plenitud fue, por tanto, simplemente artística. El caso del atormentado Miguel Angel era un poco distinto, porque algunas de sus obras reflejaban las trágicas circunstancias de la Italia de su época. De todos modos, empleó los veinte últimos años de su vida perdido entre las curvas de la cúpula de San Pedro, y prescindió de la ciudad y del mundo: «le front dans la rue, il entre dans le ciel des pures intelligences» [11].

Es poco probable que muchos otros escritores hubieran coincidido plenamente con las razones de Quinet para explicar por qué el Renacimiento clásico era engañoso como fuente de pruebas históricas directas; pero es casi seguro que habrían reconocido en su mayor parte el carácter engañoso de esas pruebas. El problema obedece no sólo al hecho evidente de que los artistas de comienzos del siglo XVI tendieron a prescindir del "color local" en sus representaciones de la historia, el mito, la alegoría y la imaginería sacra y a concentrarse en lo general más que en lo particular (como Quinet había reconocido, eso mismo era ya una cuestión histórica de gran trascendencia). Casi igual de importante era una poderosísima barrera psicológica. Se esperaba (y con frecuencia se sigue esperando) que cualquier estilo particularmente admirado provocara en el espectador una respuesta de naturaleza completamente distinta de la causada por algún otro estilo de menor distinción en apariencia: el primero encarnaba valores perfectos y, por lo tanto, intemporales; el segundo tenía, esencialmente, "interés histórico", o bien porque su insuficiencia proporcionaba una demostración admonitoria de hasta qué punto era arduo el camino hasta la cima y cuán fácil caer desde lo alto, o porque esas insuficiencias impulsaban al observador a buscar otras fuentes de satisfacción. Las distinciones de este tipo, quizá enunciadas antes que nadie por Vasari, se acentuaron mucho hacia finales del siglo XVIII; y tanto entonces como después encontraron escasa oposición incluso aunque la observación más elemental podría haber sugerido que la verdadera naturaleza de las imágenes consideradas difícilmente lo justificaba. Precisamente cuando Quinet estaba en Italia se publicó una segunda edición del volumen en folio ilustrado sobre el Campo Santo de Pisa, cuyo autor era Lasinio, y en el que se establecía un contraste entre los primeros frescos, más toscos, que

conservan para nosotros las ropas y usos de aquellos tiempos y que, por lo tanto, son muy útiles para entender a Petrarca y a Villani, y las escenas "sublimes" pintadas en el siglo XV por Benozzo Gozzoli [12].

Sin embargo, la curiosidad histórica acerca de un estilo se transforma con frecuencia en sincera admiración por ese estilo, como puede observarse en el cambio de actitud hacia el gótico que se produjo hacia el final del siglo XVIII. Con el paso de los años se produjo la revaluación del barroco, del manierismo y del neoclasicismo de manera bastante similar. Y tan pronto como los amantes del arte los dotaron de cualidades auténticas de orden más elevado, también esos estilos quedaron, por así decirlo, fuera del alcance de los estudiosos interesados sobre todo en su valor como pruebas históricas. Pero esa inhibición no ha impedido que se realizara ese tipo de investigación en el caso de las "artes menores", el "arte popular" o lo que se puede clasificar como arte simplemente malo o insignificante.

## II

Desde la segunda mitad del siglo XVIII el estudio de canciones y cuentos populares, baladas, fiestas y otras tradiciones similares había despertado interés en círculos anticuarios, de manera especial en Inglaterra y Alemania, tanto por su emoción intrínseca y su energía, en apariencia espontánea, como por su evocación de historias regionales y nacionales. No hubo que esperar mucho para que ese interés se contagiara a un público más amplio. En París, la Académie Celtique, cuya reunión inaugural se celebró, de manera bastante adecuada, bajo la presidencia de Alexander Lenoir en el Musée des Monuments Français el 30 de marzo de 1805, inició una investigación sistemática sobre las costumbres de Francia a punto de desaparecer [13] y, en el transcurso de una generación, las investigaciones sobre los cuentos populares de los hermanos Grimm se hicieron famosas en toda Europa. Sin embargo, aunque los anticuarios habían continuado, incansables, excavando túmulos y escribiendo largas comunicaciones sobre monedas y trozos de cerámica, las artes visuales apenas participaron en el entusiasmo intelectual generado por el nuevo interés en el folklore. Así, por ejemplo, en un cuestionario enviado por la Académie Celtique a prefectos y expertos locales de toda Francia se pedía información sobre rituales y supersticiones todavía vivos en los pueblos y sobre canciones, danzas, cuentos de hadas y dialectos, pero las únicas preguntas sobre artes y oficios se referían a la naturaleza y diseño de las lápidas sepulcrales. Y cuando en 1807 se recogieron para la Académie Celtique unas trescientas variantes de un grabado popular con seis toscas y simplistas ilustraciones de un "cántico" dedicado a la "Vie et Débauche de l'Enfant Prodigue", lo que atrajo la atención fue el texto, y no las ilustraciones, porque gracias al texto se podían estudiar los dialectos locales [14].

Este olvido de las artes visuales se debía en parte a que el florecimiento de la imaginería popular se produjo mucho después de que las canciones y los relatos transmitidos por generaciones de campesinos entraran en decadencia: de hecho, las ilustraciones del "Enfant Prodigue" tenían prácticamente la misma fecha que las investigaciones en curso.

Cuando en los decenios de 1840 y 1850 los anticuarios empezaron a mirar con ojos nuevos las imágenes populares, lo que les llamó la atención por encima de todo fue que aquellos materiales constituían una alternativa al arte clásico (o a los artefactos estrictamente arqueológicos) que habían acaparado hasta entonces el interés universal. Esta nueva percepción tuvo tanta importancia en sus investigaciones que al menos por espacio de una generación a partir de entonces es muy infrecuente que se hagan distinciones teóricas en-

tre caricatura y arte popular. Las ilustraciones de sus libros sirvieron, más que otra cosa, para aumentar la confusión, ya que se reprodujeron con tal falta de sensibilidad que a veces es difícil diferenciar entre la técnica, o incluso el estilo, de una misericordia, un aguafuerte de Callot y un ónix antiguo. De esa manera, cualquier imagen cuya ejecución pareciera tosca o simplista o que deformara las apariencias convencionales a fin de producir un efecto chusco, satírico, grosero u obsceno tendía a clasificarse como caricatura, prescindiendo de su fecha o nacionalidad. Esas imágenes podían admirarse con frecuencia por su áspero vigor y figuraban a veces en las enormes colecciones gráficas de los aficionados del siglo XVII que estaban interesados en poseer ejemplos de todos los artistas, todos los estilos, todos los temas. En el decenio de 1660, por ejemplo, el Abée de Marolles compraba no sólo obras de Durero, de Marcantonio Raimondi y del Parmigianino, sino también cientos de *bouffoneries*. Lo hacía porque, pese a su "trop de licence" y "assez mauvaises railleries" eran útiles por la luz que podían dar "aux connaissances de l'Histoire du temps" [15]. Por exactamente la misma razón, dos siglos más tarde, esas *bouffoneries* atrajeron la atención de los eruditos, a quienes fascinaron mucho más que las obras maestras de Marolles [16]: la reverencia debida a un Rafael (o incluso a un Teniers) no descalificaba al "arte popular" para el estudio histórico desinteresado.

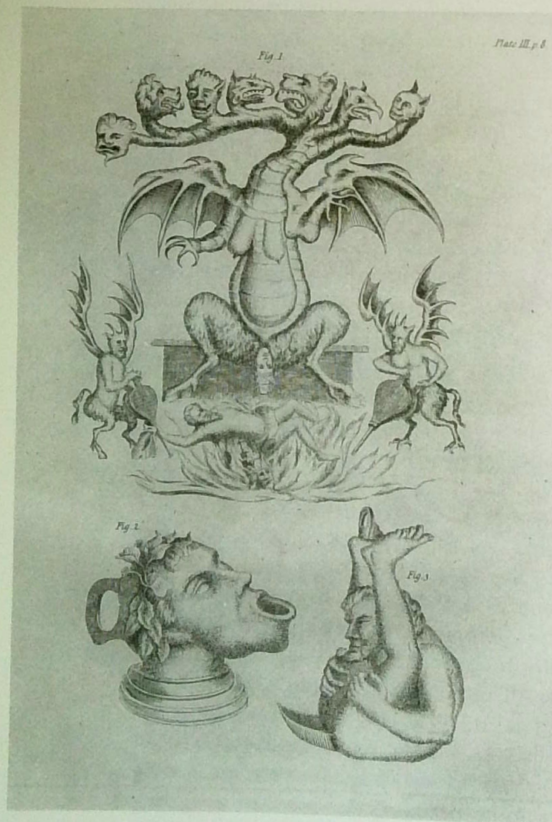
En 1813 un artista estadounidense de Filadelfia produjo uno de los primeros libros que se ocuparon de este campo de reciente atractivo. James Peller Malcolm había llegado a Londres en el decenio de 1780, y pronto se dedicó al grabado y a los estudios topográficos y anticuarios. Su *Historical Sketch of the Art of Caricaturing* estaba ilustrado de manera impresionante con lo que él consideraba figuras grotescas, procedentes de manera casi exclusiva del Museo Británico, pero que cubrían un espectro muy amplio: desde una lámpara romana con forma de hombre desnudo que mete la cabeza entre las piernas levantadas (figura 204), hasta un manuscrito medieval que «muestra a un demonio tratando de clavar un instrumento de tres púas en la cabeza de una figura que asciende hacia un ángel dispuesto a recibirlo» (figura 205); desde bronces chinos hasta las sátiras sociales y políticas de su tiempo. De ese modo sacó a la luz mucho material desconocido, y proporcionó abundante información útil sobre los antecedentes de las caricaturas políticas inglesas que eligió para estudiar. Pero su encomiable deseo de no herir los sentimientos de su prójimo hizo de él un guía poco fiable para los últimos años del siglo XVIII (en su libro nunca se menciona a Gillray), y tampoco sacó conclusiones de su compilación, excepto para señalar que la supremacía de Inglaterra en esa rama del arte proporcionaba una reveladora indicación de la libertad de que disfrutaban sus habitantes [17].

El ejemplo del tratado de Malcolm, de dimensiones muy reducidas, quizá impulsara la publicación en Francia de una extensa serie de fascículos, titulada *Musée de la Caricature*, reunidos en dos elegantes volúmenes en 1838 [18]. El editor general —y colaborador intermitente— de la serie fue Pierre-Joseph Rousseau (conocido como E. Jaime), prolífico autor de comedias ligeras; cada fascículo contenía tres ilustraciones, muchas de ellas en excelente color, y un ensayo aclaratorio de unas cuatro o cinco páginas escrito por los componentes de un equipo de autores asociados con el movimiento romántico, como Charles Nodier, Jules Janin y Léon Gozlan. Las ilustraciones, pese a su mayor número, eran más limitadas que las de Malcolm. Con tan sólo dos excepciones, todos los ejemplos analizados eran franceses y se limitaban a las artes gráficas. Las más antiguas procedían de manuscritos del siglo XIV y las más recientes databan del final de las guerras napoleónicas. Al igual que Malcolm, Jaime y su equipo no establecían distinciones teóricas entre caricatura y arte popular: «Ustedes han visto, en los pórticos de viejas iglesias, gárgolas horrorosas, esfinges, quimeras, demonios de boca enorme y piernas como víboras, o tigres,

o monos; todas esas esculturas son *caricaturas* del demonio» [19]. Y, al igual que Malcolm, Jaime no se propuso sacar muchas conclusiones de su material. Sus volúmenes fueron notables sobre todo por la abundancia de fuentes visuales que pusieron a disposición de los lectores, y que muchos escritores posteriores utilizaron al ocuparse de este tema [20]. Pero los fascículos se dirigían principalmente al público que compraba otras antologías bien editadas y bien ilustradas compiladas por grupos de escritores de moda durante el periodo romántico. El acicate para la investigación sistemática de lo grotesco, lo cómico y lo popular que, un cuarto de siglo después, iba a ocupar la atención de eruditos ingleses, alemanes y franceses provino de un tipo de estudio muy diferente y mucho más circunscrito.

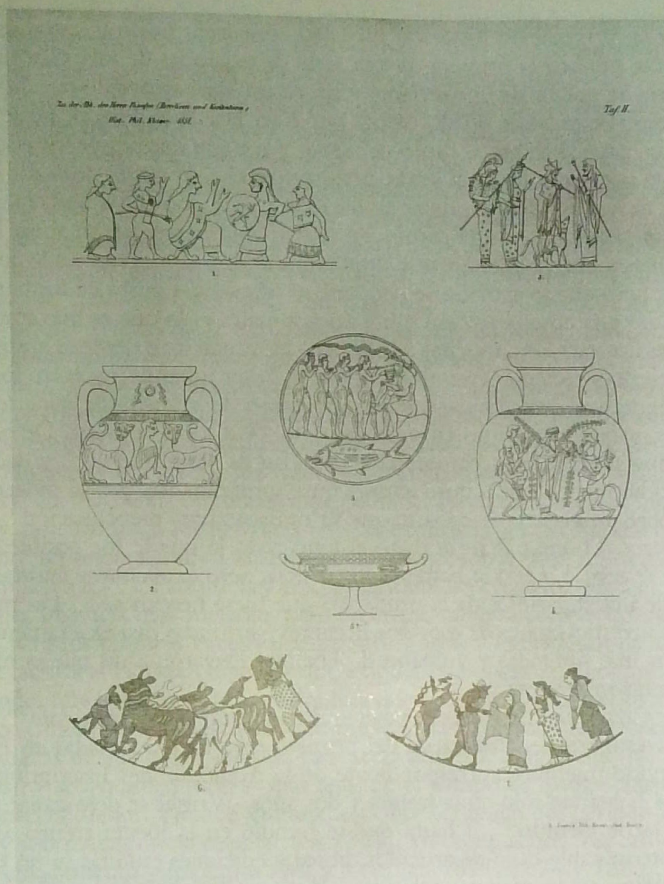
En 1851, Theodor Panofka, cuyas inventivas investigaciones (aunque objeto de repetidas burlas en la actualidad) sobre la imaginería del mundo antiguo ya le habían hecho famoso en toda Europa, y profesor además de la universidad Kaiser Wilhelm de Berlín, publicó un artículo de veinticinco páginas sobre *Parodien und Karikaturen auf Werken der Klassischen Kunst*, ilustrado con tres láminas que contenían más de veinte pequeños grabados, consistentes, en su mayor parte, en detalles tomados de vasos griegos (figura 206).

204. J. P. Malcolm, *Art of Caricaturing*, 1813: la figura 1 reproduce un grabado satírico isabelino dirigido contra el papa, y las figuras 2 y 3 muestran lámparas romanas.



205. J. P. Malcolm, *Art of Caricaturing*, 1813: reproducción de una miniatura del Ms. harleyano 603 (en la Biblioteca Británica).





206. T. Panofka, *Parodieen und Karikaturen*, Berlín, 1851: diferentes parodias de mitos griegos, encontradas sobre todo en vasos arcaicos. Figura 1, Juicio de Paris; figura 5, Polifemo cegado, etc.

Antes de que pasara mucho tiempo algunos de ellos se incorporaron al repertorio de todos los eruditos interesados en el tema. Panofka analizó el significado de las escenas que reprodujo y aludió a otras; en algunas de ellas, sugirió, el estilo del dibujo se caracterizaba por "negligencia deliberada [*absichtlichen Sorglosigkeit*]» [21]. Se daba perfectamente cuenta de la novedad de su empresa y de la nueva luz que podía arrojar sobre la "orientación y evolución del espíritu griego" [22]. Aunque se venía reconociendo desde antiguo que algunas figuras de determinados vasos griegos y de otros artefactos tenían que haberse dibujado con intención satírica, y aunque Plinio había llamado la atención sobre la existencia de pinturas del género cómico en el mundo antiguo, la idea de que los griegos hubieran cultivado formas tan bajas de arte tropezó con cierta resistencia en una república de las letras tan partidaria de las ideas sobre la belleza ideal del arte griego heredadas de Winckelmann. Por esa misma razón, y también por los muchos contactos de Panofka con Francia, su breve ensayo atrajo en gran medida la atención de los eruditos europeos [23].

Pero hubo que esperar al decenio de 1860, sin embargo, para que lo que hasta entonces habían sido iniciativas aisladas se incorporasen a volúmenes populares que empezaron

a transformar la imaginación histórica. En 1862, Friedrich Ebeling, estudioso del pensamiento político, publicó la primera de una serie de ediciones de una *Geschichte des Grotesk-Komischen*. Se trataba de una reelaboración de un libro aparecido tres cuartos de siglo antes. La versión original de 1788, escrita por Karl Friedrich Flögel, no tenía más que una ilustración, situada frente al título del libro, y recogía dos perspectivas de una estropeada terracota que mostraba a un mimo cómico romano. El texto, dedicado en su mayor parte a la escena y a desfiles paródicos de distintas clases, constituía una consecuencia lógica de la historia de la literatura cómica en cuatro volúmenes que su autor había escrito inmediatamente antes. A Ebeling su editor le pidió que conservara todo lo posible del libro original, pero que lo actualizase para que se adaptara al gusto de los tiempos [24]. Por esa razón añadió una amplia sección sobre artes visuales y, lo que es más importante, incluyó cuarenta ilustraciones, muchas de ellas en color, que iban desde la antigüedad hasta artistas franceses tan recientes como Grandville y Tony Johannot; y entre los objetos representados figuraban monedas medievales, personajes de la *commedia dell'arte* y del teatro de marionetas, naipes y grabados satíricos del siglo XVIII sobre la moda. De esa manera el libro de Ebeling presentó una considerable cantidad de "arte inferior", y dado que él (o su editor) decidió incluir varias ilustraciones muy sorprendentes por su indecencia, llamó la atención sobre un aspecto de ese arte que ya causaba cierta preocupación.

En Inglaterra, Thomas Wright evitó el tema todo lo que le fue posible; en Francia, Champfleury se refirió a él con bastante frecuencia, pero explicó que aportaría «a la delicada tarea [de investigarlo] toda la prudencia que fuese necesaria» [25]. Las muy extensas y simultáneas investigaciones de esos dos hombres, realizadas casi exactamente al mismo tiempo que las más limitadas y vulgares de Ebeling, elevaron a un nuevo nivel el tema de la "otra tradición" en arte.

Wright y Champfleury parecen haber trabajado independientemente [26], aunque las abundantes investigaciones anticuarias del primero eran bien conocidas en Francia, y él había sido elegido miembro correspondiente de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1842, cuando sólo tenía treinta y dos años. Wright se dejó ganar por la fascinación hacia Jacob Grimm [27], y hasta que se hundió en la locura treinta años después produjo un interminable flujo de artículos, libros y ediciones eruditas (y no tan eruditas) de textos antiguos, en su mayoría relativos a distintos aspectos de la vida popular en la Edad Media y profusamente ilustrados con grabados en madera muy toscamente copiados de manuscritos iluminados, monumentos eclesiásticos y otras fuentes figurativas. Su *History of Caricature and Grotesque in Literature and Art* apareció en 1865, el mismo año en que Champfleury publicó su *Histoire de la caricature antique* y su *Histoire de la caricature moderne*.

Estas obras tienen mucho en común, en parte debido al hecho de que, como hemos visto, sus autores no fueron pioneros en sentido estricto, sino que sus libros suponen la culminación de una larga serie de estudios menos sistematizados sobre lo que podría designarse como las "artes populares": porque para ambos, como para sus predecesores, cualquier deformación expresiva en la pintura o la escultura, desde la antigüedad hasta su época, tenía fundamentalmente el mismo fin. En palabras de Champfleury, la caricatura era «le cri des citoyens... la foule» [28]. Todavía más importante era que ambos autores tenían la impresión de estar examinando una tradición prácticamente muerta para entonces. «Difícilmente puede decirse que exista una escuela [de caricaturistas] en el día de hoy», afirmaba Wright en el párrafo que cerraba su libro; y Champfleury reconocía que «J'écris ces lignes à l'heure où la caricature, à peu près disparue en France, semble morte» [29]. El campesino, por su parte, había contribuido a su propia corrupción. Seducido por el arte

de las ciudades, estaba abandonando «sus ropas, igual que olvida canciones, leyendas y tradiciones populares para leer historias de aventuras como *Los tres mosqueteros*, y prefiere horribles litografías a los grabados en madera de ilustradores ingenuos» [30]. Sin embargo, pese a la similitud de su punto de partida, el enfoque de ambos era muy distinto. Wright reunió una enorme cantidad de textos e ilustraciones que abarcaban, sin interrupción, desde la antigüedad hasta su época, pero carecía de sensibilidad sobre la naturaleza o calidad de sus materiales (aparte de la turbación que le producía su libertinaje, excesivamente frecuente) y de teorías sobre su importancia. Champfleury, sin embargo, inició su *Histoire de la caricature antique* con una resonante declaración de principios: «Existen algunos hombres y mujeres de naturaleza tan extraña que les impresiona más la pintura que la letra impresa, un cuadro que un libro. Un trazo del lápiz les enseña casi tanto como la historia. Su primer vistazo de la vida pública y privada de alguna tribu o nación, de su moral y sus costumbres, procede de un fresco, una estatua, una piedra grabada, un fragmento de mosaico: sólo después acuden al libro en busca de confirmación» [31]. Y en otra ocasión subrayó que las caricaturas estaban adquiriendo cada vez más importancia para los eruditos, que empezaban ya a «utilizar fuentes visuales [*monuments figurés*]» a fin de estudiar «todo lo que puede arrojar luz sobre los acontecimientos o sobre el ser humano» [32]. Champfleury, además, tenía opiniones muy definidas sobre cómo debían interpretarse esas imágenes, y ridiculizaba a los pedantes por las explicaciones excesivamente doctas que ofrecían sobre representaciones toscas y perfectamente obvias que no exigían, de hecho, ninguna explicación [33]. Champfleury era, sobre todo, un cruzado: quizá el material fuese tosco y obvio, insistiría más adelante, pero precisamente esas características lo hacían tan importante para los pintores excesivamente sofisticados y deprimidos de su época [34]. Lo que a otros escritores parecían defectos que exigían una disculpa, Champfleury lo consideraba virtudes que debía propagar cualquiera que se interesase por el bien del arte contemporáneo. Champfleury insistió en este enfoque hasta el final de su vida. Preparó ediciones ampliadas de sus libros sobre la caricatura antigua y moderna (en 1867, 1872 y aún después), y se aventuró mucho más lejos en el campo de lo que consideraba artes y artefactos infravalorados. Publicó volúmenes sobre cerámica del periodo revolucionario (en 1867) y sobre imaginería popular (en 1869), así como sobre "caricatura" en la Edad Media, el Renacimiento y los siglos XVII y XVIII (en 1871, 1874 y 1880).

Aunque recurrió abundantemente a Wright en algunos de sus libros, fue él quien hizo más que ningún otro escritor del siglo XIX para llamar la atención sobre la importancia de las artes menores si se quería entender aspectos del pasado descuidados en gran medida por los historiadores. De hecho, las consecuencias de sus investigaciones no cayeron en saco roto para cierto número de hombres de letras a quienes preocupaba que en el futuro los historiadores dispusieran de pocas pruebas visuales sobre el carácter de la Francia de aquella época. Es muy probable que el crítico Ernest Chesneau se hallara bajo el efecto de las palabras de Champfleury cuando escribió en 1868, con tono preocupado, sobre la Exposición Internacional de aquel año:

> ¿No se les ha ocurrido a ustedes nunca que el siglo XIX progresa inevitablemente hacia su fin y que, si nada cambia, lo alcanzará sin que el arte francés haya dejado nada que permita a las generaciones futuras descubrir la Francia en la que hemos vivido? Si Francia siguiera esencialmente igual a como ha sido durante siglos, se establecería sin duda una tradición auténtica a partir de nuestras costumbres actuales: pero nuestros descendientes no encontrarán en las pinturas modernas los componentes de esa tradición; tendrán que buscarlos en nuestros caricaturistas, Gavarni, Daumier, que son nuestros verdaderos "peintres de moeurs" y en las revistas ilustradas [35].

La trayectoria de Champfleury hasta las artes populares parece haber sido, al menos retrospectivamente, muy clara. En 1843, a los veintidós años de edad, llegó a París, procedente de Laon, su villa natal, y pronto empezó a hacerse un nombre como periodista y autor de relatos breves, centrados con frecuencia en la vida de los artistas; poco después escribía ya directamente sobre las artes mismas, tanto del pasado como contemporáneas. Apreciaba sobre todo a los pintores que mostraban la vida de la gente sencilla: Courbet, con quien hizo amistad, y los hermanos Le Nain, sobre cuya obra escribió los primeros estudios que se publicaron. Pero el amor a la patria chica desempeñaba un papel de igual importancia ideológica en la orientación de su gusto estético. Los hermanos Le Nain eran de Laon, y Champfleury también dedicó una monografía apreciativa a Quentin La Tour, nacido en la misma región de Francia; para Champfleury eso era más importante que sus retratos al pastel, demasiado favorecedores (aunque llenos de vida), de las personas más elegantes de los años centrales del siglo XVIII, y situados precisamente en el extremo opuesto de los valores de ingenuidad y sinceridad que con tanta frecuencia proclamaba. Champfleury se sintió atraído, sobre todo, por las pantomimas del Théâtre des Funambules, donde las actuaciones del mimo Jean-Gaspard Deburau habían entusiasmado por espacio de casi veinte años a la joven generación de escritores románticos. Aunque Deburau murió poco después de la llegada de Champfleury a París, su hijo mantuvo la tradición, y para él, y para otros mimos, Champfleury escribió una serie de pantomimas que se proponían conservar todos los ingredientes populares del género, dándoles al mismo tiempo cierto carácter filosófico (aunque no didáctico).

Al igual que Courbet, Champfleury intervino en las controversias provocadas durante los primeros años del Segundo Imperio por la aparición del realismo, pero, a diferencia suya, se resistió mucho a que se le asociara con la oposición de izquierdas. El estudio de la cultura popular (promocionado de hecho por el gobierno de Napoleón III) tuvo para él un gran atractivo, en parte porque le permitía expresar una nostalgia —profunda, sincera y manifestada de manera desafiante— por la subversión y las aberraciones de todas clases, siempre que estuviesen localizadas en sociedades anteriores. Pese a su dedicación al realismo, lo que le atraía era lo extraño. El rasgo más notable de sus extensas investigaciones es la ausencia de un examen sostenido (o incluso superficial) de los miles de temas religiosos perfectamente ortodoxos —los santos, sobre todo—, grabados a partir de bloques de madera, intensamente coloreados y con frecuencia en clara dependencia de composiciones bien conocidas de los Viejos Maestros, y que constituyen con diferencia la parte más extensa de las artes populares que sobrevivieron hasta el siglo XIX.

Aunque Champfleury analizó cuentos populares y preparó una antología de "Canciones populares de las provincias de Francia", dedicó la mayor parte de su erudición a las artes visuales, y trasladó al estudio de la "imagerie populaire" y de la caricatura la devoción que en otro tiempo había sentido por su contemporáneo Courbet: esta faceta justifica su reputación como auténtico iniciador en cuestiones de gusto y erudición. Lo que necesitó fue un cambio de acento más que de dirección, porque, como siempre, sus simpatías seguían ligadas a lo "naïf". Esa misma *naïveté*, sin embargo, planteaba ciertos problemas con los que nunca se enfrentó del todo, aunque surjan esporádicamente en muchos de sus libros. ¿Hasta qué punto era legítimo, por ejemplo, dar por sentado que la imaginería de la que él se ocupaba había sido producida por y para "el pueblo"? Y, sobre todo, ¿había que considerar la *naïveté* como un rasgo "del pueblo" en todas partes y en todas las épocas, como sugiere a veces, o era parte de la herencia específica de Francia, por lo que proporcionaba una indicación de "son esprit gaulois, son sentiment amoureux"? [36]. Champfleury se percataba de las implicaciones nacionalistas de sus estudios, y alabó los motivos

"patrióticos" que inspiraron a los eruditos escandinavos en sus investigaciones sobre las artes populares [37], que en 1872 desembocaron en la creación en Estocolmo del primer museo europeo dedicado a su exhibición [38]. No mucho tiempo después el arte popular se convirtió en centro de una tendencia particularmente violenta de chovinismo, pero las investigaciones de Champfleury contribuyeron al desarrollo de otra tendencia latente en el estudio de los grabados en madera y la cerámica populares: el regionalismo. De todas formas, a él siempre le interesó más contemplar objetos concretos que generalizar a partir de ellos.

Durante buena parte del siglo XIX, un mundo de imágenes nuevas y desconcertantes empezó a captar la atención de las personas interesadas en la Edad Media. Además de las hieráticas figuras de Jesucristo, y de reyes y apóstoles de mirada colérica, encerrados y seccionados dentro de duros contornos negros, que deslumbraban, con una intensidad casi bárbara de azules, verdes y rojos, al anticuario que levantaba los ojos hacia las vidrieras de catedrales e iglesias; de los santos exquisitamente refinados y elegantemente vestidos, rodeados con decoraciones de pájaros exóticos y mariposas y flores, cuyo frágil patetismo le embelesaba cuando pasaba las páginas de vitela de libros de horas del siglo XV; de las imágenes de la Virgen, serias, pero a veces sonrientes, cuyos mantos de madera con sus sólidos pliegues tranquilos parecían igualar en pureza las mejores piezas de la escultura griega; y de los obispos yacentes de mármol, las manos unidas en oración devota, que descansaban (como dormidos) disfrutando en la muerte la tranquilidad que ganaron gracias a su vida virtuosa; además de todo esto aparecieron algunos artefactos sumamente extraños que procedían del almacén muy poco explorado del arte eclesiástico (figura 207).

> Cuerpos humanos con cabeza de animal, cabezas del carácter más dudoso que pueda imaginarse; demonios forzando los pulmones a fin de avivar las llamas bajo enormes calderos; figuras de condenados arrebatados por impetuosos corceles; mujeres cuyos órganos sexuales son devorados por demonios; animales predicando desde el púlpito; jinetes que arrastran, colgadas de la cola de su caballo, desgraciadas víctimas cuyas entrañas se escapan de sus vientres desgarrados; dragones que arrojan por la boca agua de cloacas entre muecas horribles; monos con traje talar; cabezas de hombres mitad locos mitad sacerdotes; grandes dientes y bocas todavía mayores que se tragan enteros a seres humanos; animales tocando el órgano; faunos haciendo muecas para burlarse de los fieles; víctimas empaladas en largos espetones; asnos que rebuznan mientras tocan la lira [39].

Así era parte de la imaginería hallada en ménsulas y misericordias, gárgolas y capiteles, frisos y relieves de incontables iglesias y catedrales, y que durante muchos siglos habían resistido decadencia e iconoclasia, robo e incluso restauración. Su vigorosa tosquedad deleitaba a Victor Hugo, pero consternaba al devoto que encontraba difícil reconciliar pruebas tan gráficas de burla y farsa, avaricia y lujuria, superstición y paganismo, crueldad y monstruosidad, con las nociones recientemente anunciadas a toque de trompeta relativas a la Edad de la Fe. Y así un torrente de clérigos y otros escritores empleados por la prensa católica publicaron artículo tras artículo para explicar que las cosas no eran lo que parecían [40]: una pintura de la Danza de la Muerte podía ser horrible, pero en ella se oían «los latidos de Francia, la patria, pero la patria postrada y descorazonada que, después de haber perdido el camino, sólo podía contar ahora con la Muerte y no con su propio espíritu» [41]; con frecuencia la obscenidad no estaba presente, sino únicamente imaginada por el espectador; e incluso cuando estaba presente podía no tener relación alguna con la sexualidad propiamente tal; las figuras grotescas que parecían monjes probablemente no se proponían representar al clero sino campesinos y pobres que también vestían túnicas y

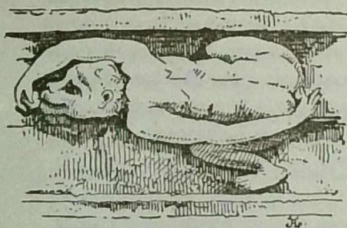
capuchas; sobre todo, aquello que al espectador sin instrucción parecía ridículo o antinatural u ofensivo era, de hecho, profundamente serio, porque todas esas imágenes eran simbólicas y de muy difícil interpretación [42].

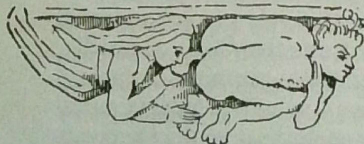
Algunos de los intentos de rechazar suposiciones demasiado simplistas eran bastante astutos; y Thomas Wright hizo una observación válida cuando sugirió que la exageración de gestos encontrada en algún arte antiguo podía no tener otro fin que elucidar la narración, sin encerrar necesariamente consecuencias grotescas o satíricas [43]. Pero Champfleury reaccionó contra todas esas teorías, ridiculizándolas; y se mostró igualmente cáustico con los "volterianos" que afirmaban que el componente grotesco de tanto arte eclesiástico tenía una finalidad satírica. «Cuando comencé estos estudios estaba convencido de que las piedras de nuestras catedrales eran testigos elocuentes del estado de rebeldía del pueblo; pero los termino sin creer que su elocuencia tenga un carácter tan sedicioso». Champfleury, de hecho, hizo un gran esfuerzo para dar la explicación más sencilla y directa que encontró compatible con la inusual imaginería que se había propuesto estudiar. Así las escenas de lascivia monacal representadas a veces en manuscritos iluminados, más que registros fidedignos de comportamientos reales, eran probablemente advertencias; y, en cualquier caso, hasta época muy reciente, una gran parte de regocijo público tenía lugar en las iglesias. Pero, sobre todo, lo que podía parecer a los comentadores ortodoxos complejo simbolismo religioso y a los "volterianos" amarga sátira anticlerical, era, de hecho, algo muy diferente: «un arte *naïf*, nada consciente de sí mismo, tan inocente como el niño que se levanta la camisa en público» [44].

La teoría de que el arte popular era un reflejo del "pueblo" esencialmente ingenuo y jovial constituyó el punto de partida y la conclusión de todas las investigaciones de Champfleury sobre el tema, y debido a su suposición de que esas características del "pueblo" habían permanecido constantes a lo largo de los siglos, fue incapaz de dar una dimensión histórica a su estudio del arte popular. Ridiculizó las ideas hegelianas de segunda mano según las cuales cada vez que el artista tomaba la paleta o el cincel exclamaba que «el estado de ánimo de mis contemporáneos se reflejará en cada una de mis pinceladas» [45]; pero eso era porque rechazaba cualquier elemento de conciencia propia o autorreflexión en la creación del arte popular y, también, porque una propuesta así significaba que el paso del tiempo tenía que ser importante. Para Champfleury no contaba ni lo uno ni lo otro. Al analizar la ostentosa pero cómica imaginería fálica encontrada en un mosaico de Herculano, comentó que incluso Aristófanes "fingía ruborizarse" ante espectáculos de esa índole,

XXXV

ROUEN. — BOURG-ACHARD (Eure).





SCULPTURES SUR BOIS

(Palais de Justice. — Salle des *Pas-Perdus* et stalle de l'église du Bourg-Achard.)

207. Jules Adeline, *Les Sculptures grotesques*: esculturas en madera de Ruán (Salle des Pas-Perdus) y Bourg-Achard (silla del coro).

mientras que en la India, Egipto, China, Japón y durante la Edad Media se convertían en motivos de fantasía, capricho, curiosidad y sátira [46]. De igual manera que los autores de las soeces decoraciones en los ayuntamientos medievales eran como niños que no se avergonzaban de orinar en público, en el siglo XVIII la yuxtaposición en la cerámica popular de colores discordantes podía escandalizar al burgués, pero era perfectamente del agrado de niños y salvajes, y hasta de los campesinos, que también en otros gustos tenían las mismas tendencias de los fenicios y los etruscos, los chinos y los japoneses [47]. De todo esto parecería deducirse que, pese a las repetidas afirmaciones de Champfleury sobre la importancia histórica de la imaginería popular como indicador de creencias religiosas, políticas y de otro tipo, esa imaginería apenas reflejaba poco más que un sentido totalmente estable de sanos valores tradicionales: de hecho, al señalar las semejanzas entre los grabados devotos de los siglos XV y XIX, Champfleury reconocía que «el tartamudeo de los niños es el mismo en todas partes; pese a que el progreso se hubiera detenido, esos grabados nos ofrecían el encanto de la inocencia, y la gracia de los modernos creadores de imágenes procede de que han seguido siendo niños, que es como decir que han escapado al progreso del arte en las ciudades [48]. Correctamente interpretadas, por consiguiente, las artes populares nada pueden decirnos sobre el cambio histórico y, en el mejor de los casos, sólo sirven como índice del grado de sofisticación alcanzado por la sociedad en la que se las encuentra. Así, en un país donde las representaciones del órgano sexual masculino provocan risas y (como en Argel o Estambul en la actualidad) pueden enseñarse a niños de ambos sexos sin temor a que se ruboricen, la civilización debe encontrarse en un estadio atrasado [49]. En una ocasión, sin embargo, Champfleury hizo un serio intento de superar este punto de vista tan restrictivo.

En el siglo XIX, la apreciación y clasificación de la cerámica del siglo XVIII fue de la mano con el entusiasmo por las otras artes del *ancien régime*, y para el decenio de 1830 existía ya una demanda muy amplia de los brillantes cuencos y platos de Chantilly y de Vincennes y de todos los productos lujosos, y con frecuencia extravagantes, de otras destacadas fábricas francesas. Pero todo el mundo estaba de acuerdo en que con la llegada de la Revolución el deterioro de la calidad había sido vertiginoso [50]. Hacia 1850, sin embargo, Champfleury empezó a recoger los toscos objetos de loza que algunas fábricas se habían visto empujadas a hacer para el mercado popular a partir de 1786, cuando el tratado comercial con Inglaterra redujo los precios de la porcelana fina. Tuvo pocos rivales, porque esas piezas, cuya torpe decoración y colores chillones repelían a los entendidos, incluso cuando no contenían mensajes políticos de carácter subversivo, resultaban aún menos atractivas si estaban adornadas con un gorro frigio o un enérgico campesino, o un lema como “La République Française 1793”. Para localizar esos objetos, Champfleury y el marchante que trabajaba para él [51] tuvieron que viajar por toda la campiña francesa y buscar en graneros infestados de ratas, donde, una vez que pasó la moda, se almacenaron las piezas junto con retratos ancestrales superfluos, o en casas de campesinos menos conscientes de la moda que aún las exhibían con orgullo en sus aparadores. Ninguna se encontraba ya en las tiendas. Champfleury se dio cuenta de que imágenes “populares”, grabadas o pintadas sobre cerámica, se producían de hecho a escala industrial en ciudades que podían estar muy lejos de los mercados donde pasaban a manos de sus humildes clientes. Sin embargo, el hecho mismo de que aún se encontraran en el medio para el que fueron destinadas, tuvo que reforzar su convencimiento de que su colección, cada vez más numerosa, le ponía en contacto con un arte “hecho por el pueblo que trabajaba para el pueblo” [52].

Esta cerámica podía, en consecuencia, proporcionar pruebas singulares de las reaccio-

nes provocadas, entre los sectores de la sociedad incapaces de registrarlas mediante la palabra escrita, por la Revolución y sus rápidos cambios. «En estas piezas de cerámica pueden seguirse los pasos de la Revolución. Los principios inspiradores de los acontecimientos de 1789 resonaron en el corazón del pueblo como en una campana. La tosquedad del dibujo se olvida ante la intensidad del sentimiento popular. Leo este arte como si leyera un libro; incluso con mayor claridad, de hecho» [53]. El testimonio de aquellos objetos era fundamental, ya que el efecto de la Revolución había sido radicalmente deformado por los artistas que más adelante decidieron pintarla para satisfacer el sentimentalismo de la burguesía. ¡Cuántos cuadros del "Dernier banquet des Girondins", de la "Famille royale au Temple" y de Luis XVII había que contemplar en todas las exposiciones! Y el odio hacia la Revolución había llevado al desprecio y la incomprensión del arte por ella producido. El propósito de Champfleury era hacer de ese arte "el elocuente defensor de la Revolución" [54]. La intensidad de esta batalla de gusto, estilo y política surge con nitidez de sus contactos con los más destacados expertos en el arte del siglo XVIII, quienes —como él— se enorgullecían de su papel de iniciadores en el lanzamiento de nuevas modas artísticas. En 1860, Champfleury fue a examinar las pinturas y dibujos que los hermanos Goncourt habían reunido con exquisito buen gusto y, a partir de su colección y de sus inconexas observaciones sobre las artes del periodo revolucionario, llegó a la conclusión de que eran "hermanos siameses *naïfs*", que sólo se dejaban seducir por "brillantes pinceladas y delicados vidriados" [55]. Ellos, a su vez, lo despreciaron, considerándolo un "enemigo" y, más adelante, Edmund escribiría de sus objetos de loza: «Creo que de toda la alfarería de las sucesivas civilizaciones desde el comienzo del mundo no ha salido nunca un producto tan feo, tan estúpido y tan revelador de la disposición antiartística de una sociedad» [56].

Pese a esos improperios, las diferencias entre ellos no eran insalvables. Los hermanos Goncourt estaban tan interesados como Champfleury en recurrir a las artes para ilustrar el pasado, y los tres apreciaban igualmente al menos a un mismo pintor (Prud'hon). De hecho, Champfleury también utilizó en ocasiones el arte refinado, además del popular, para su exploración del estado anímico revolucionario, aunque de manera un tanto superficial. Así afirmó, por ejemplo, que el *Triunfo de Marat*, de Boilly, «demostraba que cuando el pueblo tomaba parte en celebraciones lo hacía con gesto alegre, tranquilo y vestido con pulcritud», aunque Champfleury sabía que, según se afirmaba, aquel cuadro había sido pintado bajo el Terror como expiación por otros acusados de obscenidad [57]. A un nivel más refinado, argumentó que la enorme calidad de gran parte del arte producido por David y otros pintores proporcionaba una indicación de la seriedad moral de la Revolución que lo había inspirado. Un pintor ejemplificaba esto último por encima de todos los demás: «Jean Goujon personifica el Renacimiento; Prud'hon la Revolución. La posteridad buscará a Prud'hon en la Revolución, y de esa forma este periodo tan denigrado se hallará representado por la figura más idealmente hermosa de todo el arte francés» [58].

La verdadera innovación de Champfleury en el método histórico radica en el uso que hizo de la loza popular. En esta ocasión no se contentó con cerrar su alegato haciendo el elogio del vigor ingenuo y otras cualidades distintivas de aquellas imágenes. Trató más bien de plantear cuestiones pertinentes sobre su importancia. Es cierto que casi todas las piezas que examinó estaban adornadas con inscripciones —"faïence parlante" fue el nombre que Champfleury dio al género— y que, como los numismáticos de siglos anteriores, prestó especial atención a las claves esenciales que ofrecían esos textos; de todos modos, fue mucho más sensible al estilo y la naturaleza de la imagen misma. Así, al analizar la escasísima frecuencia con que aparecía la palabra "sans-culottes" en las piezas de cerámica,

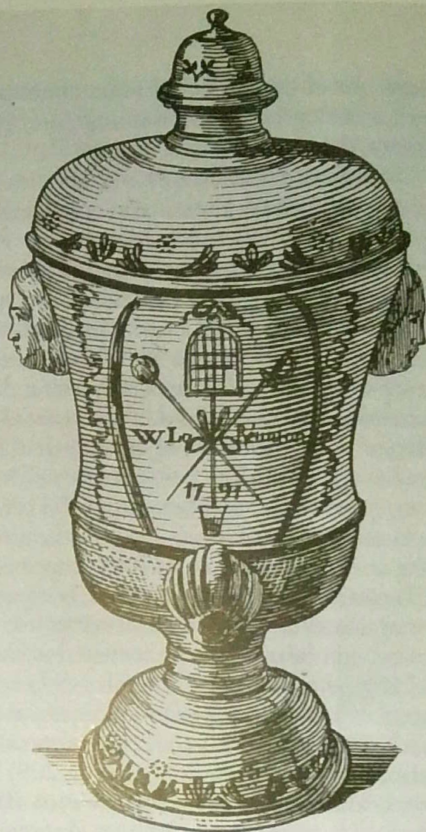
señaló que el único ejemplo que conocía era un jarrón decorado, a la manera de Fragonard, con alegres y coloridos angelotes recogiendo rosas, por lo que concluía que la inscripción debió de añadirse después [59].

Mediante el examen de más de diez mil "piezas de cerámica patriótica" —Champfleury poseía unas quinientas o seiscientas que no consiguió vender por el precio que esperaba obtener [60]—, trató de averiguar exactamente cuáles eran los sentimientos revolucionarios que más habían afectado a las personas que vivían en el campo, lejos de los principales centros de actividad política, y hasta qué punto esos sentimientos habían cambiado a lo largo de los años. La conservación de gran número de platos y cuencos dedicados a Mirabeau (figura 208) —la única personalidad de todo el periodo objeto de tal honor— era por sí sola una indicación de que aquel «orador, aunque acusado de falta de principios, siguió siendo de todos modos un punto de referencia por lo que al pueblo se refería» [61]. En este caso, el criterio de Champfleury tuvo casi enteramente como base la estadística: no aludió, por ejemplo, al hecho de que era el Mirabeau muerto, nunca el vivo, quien atraía a los ceramistas. En otras ocasiones, sin embargo, se basó en los cambios en la imaginería. Afirmó que la radicalización gradual de la Revolución en las zonas rurales se demostraba gracias a un importante grupo de piezas de cerámica que celebraban al Tercer Estado. En las primeras, la espada del aristócrata y el báculo del clero se hallaban armoniosamente colocados en torno a la corona o a la *fleur-de-lys*, mientras que el campesino, con su pala, parece sostenerlos, aunque sin síntoma alguno de incomodidad (figura 210); pero pronto los símbolos de la realeza desaparecían, y en 1791 era la libertad (en forma de jaula abierta) más que la monarquía, lo que parecía estar sostenido por la espada, el báculo y la pala, tal como se muestra en una rara cisterna en la que están inscritas las palabras "Vive la Réunion" (figura 209) [62]. En ese mismo año se vieron más signos ominosos. Varios platos presentaban a un campesino debatiéndose bajo la pesada carga de la espada y la cruz o dejándolas en el suelo, y en ambos casos la inscripción proclamaba «Je suis las de les porter» (figura 211) [63]. A veces, sin embargo, Champfleury demostró que se percataba de los peligros de dar por sentado que todos los ejemplos de "faïence parlante" reflejasen sentimientos populares. Señaló la "anomalía" de un plato con la inscripción "Le tiers nuit", y supuso que una declaración tan reaccionaria sólo podía haber sido hecha en secreto por algún aristócrata amargado [64]: resulta, por tanto, sorprendente que no llegase a sugerir que la concordia entre los tres estados, tan elegantemente proclamada en la cisterna, no pudiera muy bien responder a las aspiraciones de un cliente burgués, porque un ejemplar tan elegante para el servicio de mesa difícilmente podía haber sido encargado por un campesino.

Champfleury analizó e ilustró algunos de los temas más frecuentes de la cerámica popular, pero también dedicó atención a otro que, según insistía, nunca se encontraba en ella, pese a las opiniones muy extendidas en el sentido contrario. La guillotina, explicaba, «era un instrumento urbano y no rural». Quizá fuera adecuada para decorar pendientes a la moda, pero esa imagen de odio y venganza nunca se había incorporado al plato de un campesino; y si algún día se encontrara algún ejemplo, sería una falsificación, pensada para engañar al coleccionista ingenuo [65].

Para Champfleury era tan importante investigar los centros de producción de cerámica popular como para el experto refinado distinguir entre las fábricas de Chantilly, Sèvres y Moustiers: «paso a paso, gracias a sucesivos hallazgos, pude explicar el estado de ánimo que prevalecía en determinadas provincias mediante el examen de las diversas *faïences patriotiques* que se habían fabricado en ellas» [66]. Nevers, en el corazón mismo de Francia, fue con diferencia la fuente mayor, y desde Nevers, por el Loira, se exportaban



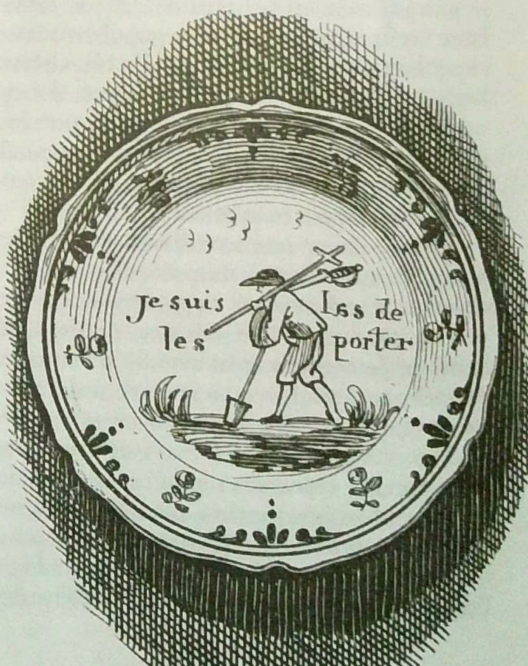

208. Champfleury, *Faïences patriotiques*, 2.ª edición, 1867: ensaladera de Nevers.

209. Champfleury, *Faïences patriotiques*, 2.ª edición, 1867: aguamanil de Nevers.

210. Champfleury, *Faïences patriotiques*, 2.ª edición, 1867: plato de fábrica desconocida.

211. Champfleury, *Faïences patriotiques*, 2.ª edición, 1867: plato de fábrica desconocida.





grandes contingentes que luego, por medio de una red muy tupida de canales, llegaban hasta ciudades como París, Nantes, Orleans y Burdeos. A continuación se distribuían por los pueblos de los alrededores. También se podía encontrar grandes cantidades de "faïence parlante" en la región de Beauvais; pero esa ciudad había estado "infectada de monarquismo" y una inspección cuidadosa puso de manifiesto que las piezas se habían importado de Nevers en lugar de fabricarse allí, por lo que era razonable afirmar que «intensas ráfagas de patriotismo habían recorrido los distritos rurales del Oise y del Nièvre».

Los análisis de Champfleury de la imaginería y de la producción de "faïences parlantes" durante el periodo revolucionario, y las muchas cuestiones que planteó acerca de ellas, constituyen su aportación más importante al estudio de las artes populares y de la historia, pese a la frecuente confusión en las ideas y a las largas digresiones fuera de lugar. Es cierto que algunos de sus otros libros —sobre la caricatura a lo largo de los tiempos y, sobre todo, acerca de las ilustraciones del tema del Judío Errante y otras leyendas— también aportaron al historiador gran cantidad de imágenes muy fascinantes con las que no estaba familiarizado. Sin embargo, tan sólo al analizar un breve periodo de menos de dos decenios fue capaz de superar la tentación de dejarse llevar por una idea simplista del "pueblo" como masa uniforme, que comparte las mismas características en todas partes y en todo tiempo, y apreciar —breve y tímidamente— cómo un tipo de arte que (pese a la gran admiración que le inspiraba) reconocía de inferior calidad podía, por esa misma razón, tener un valor histórico real, sin quedar reducido a objeto de fascinación para anticuarios.

## III

Hemos visto que para Champfleury, y para la mayoría de sus contemporáneos, el interés por las imágenes populares dependía en parte de que, al parecer, representaban otra tradición, de indudable fuerza, distinta de la del arte refinado de su época y del siglo anterior, y cómo, por esa razón, se hicieron en un principio muy pocas distinciones entre "popular", "primitivo" y "caricatura". Con toda seguridad Champfleury no se hubiera sorprendido al leer un informe, escrito en 1865, cuando sus investigaciones estaban en su momento álgido, en el que se explicaba que los aborígenes australianos eran incapaces de reconocer los grabados en colores que los representaban, mientras que «advierten el parecido de un tosco dibujo en el que se han exagerado todas las partes» [67]. Resulta comprensible, por consiguiente, que no le fuese fácil sacar conclusiones históricas convencionales a partir del tipo de arte al que, de manera tan poco convencional, había decidido dedicarse; porque, con la excepción de la "faïence parlante" del periodo revolucionario, era, en su mayor parte, no sólo anónima sino intemporal en apariencia; en todo caso, tenía importancia para el etnólogo o el psicólogo más que para el historiador. Y, sin embargo, los libros ilustrados de Champfleury llamaron la atención sobre incontables imágenes que, precisamente porque el gusto cultivado no les había dado carta de naturaleza, requerían investigación más que reverencia. Los museos de arte popular europeo se crearon casi exactamente al mismo tiempo que los museos de arte primitivo, importado de las colonias europeas. Pero, como había sucedido unos tres siglos antes con el culto de la numismática, el estudio de estas dos clases de arte tendió a ser limitado y acrítico. El mismo Champfleury casi no mostró interés alguno por hacer comentarios sobre las semejanzas y diferencias entre los objetos que él coleccionaba y las porcelanas y esculturas refinadas del mismo periodo; y era infrecuente que algún erudito combinara la investigación sobre lo popular, lo convencional y lo trivial con el interés por el "arte cultivado". De hecho, hasta hace muy poco, a los amantes de ese arte, justamente considerado como uno de los su-

premos logros de la humanidad, les ha parecido imposible aceptar que pudiera mejorarse su entendimiento gracias al estudio de lo popular, lo convencional y lo trivial. Uno de los muchos éxitos de Aby Warburg ha sido romper esas barreras ideológicas y por ello dotar de renovada vitalidad a la apreciación, así como al estudio, de las imágenes "refinadas", al mismo tiempo que se potenciaba su valor para el historiador.

Las etapas previas que desembocaron en esta percepción pueden seguirse con toda claridad, pero Ernst Gombrich ha sugerido que la disponibilidad de Warburg para embarcarse en una empresa tan arriesgada debe mucho a la inspiración general de Karl Lamprecht, a cuyas clases asistió en 1887, cuando, a los veintiún años, era alumno de la universidad de Bonn [68].

Lamprecht fue sin duda el historiador alemán de la cultura más influyente —y el más polémico, con mucha diferencia— de la generación que siguió a la de Burckhardt [69]. Escribió extensamente sobre la historia económica de Francia y Alemania en la Edad Media, pero había estudiado además arte en Munich, y utilizó con fruto esa experiencia en los más de veinte volúmenes, algunos de ellos con más de seiscientas páginas, de su *Deutsche Geschichte* [70]. En esta obra colosal, vertebrada por una teorización sistemática, de un carácter totalmente ajeno al de Burckhardt y también al de Warburg, se analiza el desarrollo del espíritu alemán por medio de una serie de conceptos (lo simbólico, lo típico, lo convencional y lo individual) derivados de un examen de la cultura nacional. Lamprecht afirmaba que la pintura y la escultura eran los mejores instrumentos para medir ("die besten Gradmesser") movimientos del espíritu [71]. En consecuencia, son muchas las páginas dedicadas a las artes visuales, artes que Lamprecht estudió con cierto cuidado. Con frecuencia se describen pinturas y se extraen de ellas conclusiones sobre el carácter distintivo de épocas sucesivas. De hecho, el libro de Lamprecht, redactado a lo largo de un buen número de años, mucho después de que Warburg abandonara Bonn, es, probablemente, el intento más ambicioso jamás emprendido de estudiar la historia de una nación a la luz de su cultura; pero, pese al espacio dedicado a las artes, apenas puede afirmarse que esos volúmenes contribuyeran mucho a la interpretación histórica de las imágenes. No se incluye, además, ni una sola ilustración entre sus miles de páginas.

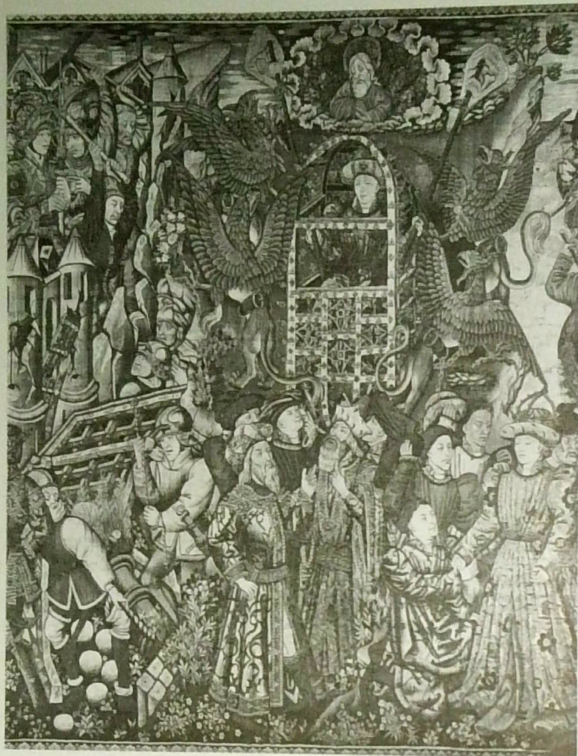
En 1882, sin embargo, mucho antes de su *Deutsche Geschichte*, Lamprecht había publicado un breve tratado, bien ilustrado, que, con toda probabilidad, Warburg encontró muy interesante. Estaba dedicado a las iniciales, profusamente decoradas, que se encontraban en manuscritos alemanes, en su mayor parte procedentes de Renania, y fechados entre los siglos VIII y XIII. Lamprecht explicaba que, si bien los historiadores habían hecho caso omiso, en su mayor parte, de la ornamentación de ese tipo, se había conservado en tan gran cantidad que ofrecía un material extraordinariamente copioso para estudiar la continuidad y el cambio de la vida espiritual del periodo [72]. Además, sabemos por las notas de Warburg que, en sus clases, Lamprecht insistía mucho en los aspectos "prosaicos" y "convencionales" del arte gótico y que también analizaba la naturaleza del simbolismo, el ritual religioso, los usos y ceremonias populares, así como el potencial expresivo del gesto.

Tanto si fue Lamprecht quien inició a Warburg en las cuestiones de este tipo como si no, lo cierto es que siguieron siendo para él de excepcional importancia durante el resto de su vida. Personalmente experimentó el efecto de los rituales religiosos y las costumbres populares cuando, en 1895, se trasladó a los asentamientos indios de Arizona, al principio con intención de investigar las pautas ornamentales utilizadas por los artesanos locales y más adelante para ver las danzas tribales y otras ceremonias. El estímulo para dar aquel paso sorprendente, dos años después de haber publicado su tesis sobre la pintura mitoló-

gica de Botticelli, quizá procediera —según ha sugerido Gombrich— de los escritos de Adolf Bastian, fundador del Museo de Etnología de Berlín. Como tantos otros estudiosos de la cultura popular (entre ellos Champfleury), Bastian temía que el mundo moderno estuviera a punto de provocar la extinción de las artes y las costumbres de las sociedades primitivas, e insistía en la absoluta necesidad de estudiar y recoger lo que aún quedaba antes de que fuera demasiado tarde. Al cabo de menos de diez años, Warburg en persona estaba tratando de organizar un congreso de folkloristas en Hamburgo. Había descubierto que necesitaba entender la naturaleza de lo que podía considerarse como "arte popular" en el siglo XV y las razones de su supervivencia, alarmantemente prolongada, en el santuario mismo del Renacimiento florentino: porque, si tal era el caso, en lugar de ser una especie en peligro, necesitada de protección, ese arte habría sido más bien algo semejante a una plaga o a una mala hierba que amenazaría con asfixiar el desarrollo espiritual del hombre moderno. Gracias a los inventarios conservados, descubrió que la Villa Careggi de los Médicis, centro de reunión de los principales devotos florentinos del pensamiento de Platón y —así lo creía Warburg— hogar primero de la *Primavera* de Botticelli (tema principal de su disertación), había estado profusamente decorada con baratas colgaduras borgoñonas en las que estaban pintados temas eróticos y groseramente humorísticos. La naturaleza de todos aquellos objetos hubiera resultado suficientemente familiar para Champfleury y sus seguidores y, a partir de aquel momento, Warburg empezó a estudiar los temas y los estilos propios de las obras de este género con la misma dedicación que el arte clásico del Renacimiento florentino, por cuyas obras maestras sentía una profundísima admiración.

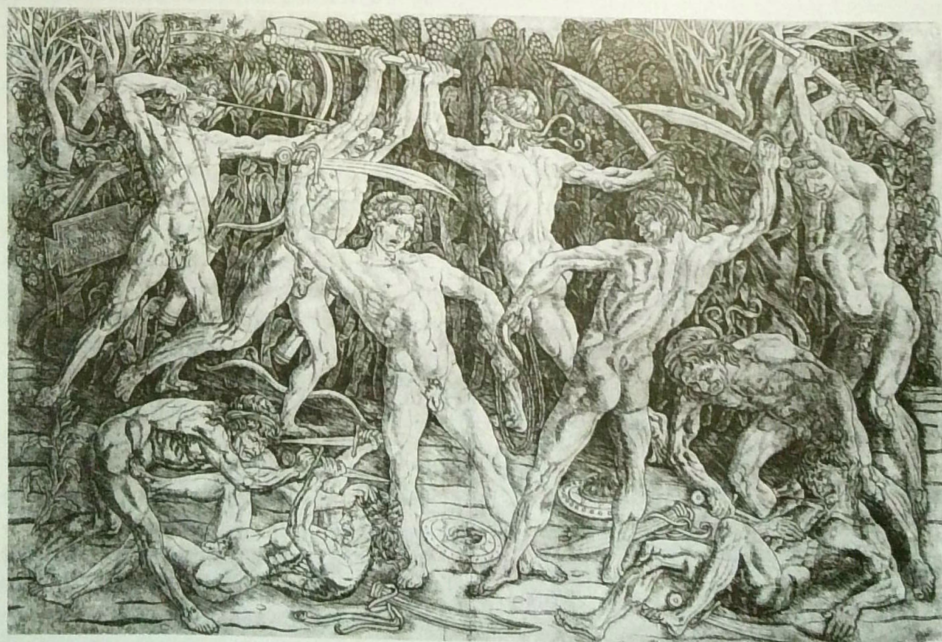
A estos "vulgares" tapices añadió otros artefactos que parecía difícil asociar con las ideas convencionales de aquel Renacimiento: el realismo sin adornos del retrato flamenco, por ejemplo, que, evidentemente, había sido mucho mejor recibido por los mecenas florentinos de lo que reconocía la historia del arte tradicional, y también los tapices amanerados y llenos de color procedentes del Norte, ávidamente coleccionados por los italianos amantes de la antigüedad, pese al hecho de que representaban a los héroes de Grecia y Roma vestidos con las últimas y más extravagantes modas de la corte de Borgoña.

Pero esos Alejandros de ropajes a la última moda y llenos de colorido (figura 212) no eran el producto encantador de una imaginación "infantil". Muy al contrario. Para este erudito alemán cuya interpretación del arte del Renacimiento (y por lo tanto de la sociedad) estaba tan imbuida de preocupaciones morales como la de Ruskin —aunque desde una perspectiva totalmente opuesta— la más trivial de las imágenes podía entrañar las consecuencias más ominosas. «Ese estilo realista de representar ropajes a la manera francesa [*alla franzese*]», advertía en un artículo dedicado a tempranos grabados florentinos de escenas de coqueteos amorosos, «que parece tan ingenuo e inocente, era de hecho el principal enemigo del nuevo estilo expresivo que exigían las heroicas aspiraciones de Antonio Pollaiuolo (figura 213) con el fin de desprenderse de esa pesada y lujosa ropa» [73]. Warburg, como Michelet, estaba convencido de que la detestable Edad Media —«ce terrible mourant qui ne pouvait mourir ni vivre, et devenait plus cruel en touchant à sa dernière heure»— había sido una amenaza para la civilización. Y los grabados que sirvieron para ilustrar su artículo contaban una historia similar. Frente a frente, en páginas consecutivas, aparecían dos variantes de *El planeta Venus* de la colección de grabados de los planetas asociada con Baccio Baldini (figura 214). Las dos representaciones son un tanto confusas en diseño, y aunque existen inportantes diferencias por lo que se refiere a la disposición, la dirección de la composición y la pose de las figuras, el espíritu de ambas es básicamente



212. Tapiz flamenco del siglo XV: escenas de la vida de Alejandro Magno (Roma, Palazzo Doria).

213. Antonio del Pollaiuolo, *Batalla de los hombres desnudos*, grabado (Oxford, Ashmolean Museum).



12 DELLE « IMPRESE AMOROSE »




Particolare dalla stampa « Il pianeta di Venere ».

Così in questi modesti ornamenti di coperchi avremmo il prodotto, molto notevole come sintomo, di quella critica età di tran-

NELLE PIÙ ANTICHE INCISIONI FIORENTINE 13

sizione nello stile della pittura fiorentina profana, quando dalla pittura di mobili nuziali « alla franzese » essa tentava di assurgere all'arte




Particolare dalla stampa « Il pianeta di Venere ».

più ideale dello stile antico: Sandro, sempre occupato dagli scopi pratici della galanteria che vuol nascondere e manifestare i segreti nel tempo stesso, non ha trovato ancora una maniera di espressione decisa: anche perchè il suo mentore Poliziano non l'ha introdotto nel regno platonico della Venere celeste. Ma una diecina d'anni più

214. Detalles de dos versiones, una más temprana y otra posterior, de un grabado (atribuido a Baccio Baldini) del planeta Venus, publicado por Aby Warburg en páginas consecutivas para mostrar la reforma *all'antica* del "bárbaro ropaje septentrional" de la mujer que baila.

idéntico: jóvenes elegantes hacen música y danzan en un paisaje cubierto de flores, mientras que el comportamiento de las parejas desnudas en segundo término subraya el erotismo simbolizado por Venus. Pero, señala Warburg, mientras la mujer que baila en el primero de los grabados revela toda la tosquedad ("barbarie") de la fuente septentrional de la que ambos proceden, en el segundo la «mariposa antigua ha salido de la larva borgoñona, la tela se mueve victoriosa y las alas de Medusa han reemplazado la pesada toca. Y así somos testigos del idealismo arcaizante que alcanza su máxima expresión en la obra de Botticelli», quien podría, en consecuencia, haber sido responsable de este grabado. En un análisis de esta índole, Warburg parece haber recogido y desarrollado (de manera mucho más perspicaz de lo que su autor fue nunca capaz de hacerlo) el aforismo de Taine según el cual «un pli de vêtement est une trace de passion comme une epithète».

Más adelante, Warburg cambiaría de opinión sobre el efecto desastroso del estilo gótico tardío, pero sus investigaciones se caracterizaron casi invariablemente por los contrastes —si no necesariamente los conflictos— que sacó a la luz entre diferentes clases de imágenes y por las consecuencias de tales contrastes para nuestra comprensión del pasado. Una simple mirada a las ilustraciones en las que, de manera tan sólida, pero tan poco teórica, estaban basadas sus investigaciones históricas, nos permite enfrentarnos con un

tipo de experiencia que es todavía muy rara y que alguna vez tuvo que ser única. ¡Con cuánta frecuencia esas ilustraciones parecen haber salido de los volúmenes de un Flögel o un Wright o un Champfleury o del catálogo de algún museo de arte popular sólo para encontrarse en la exaltada compañía de Botticelli y Durero, Memling y Ghirlandaio!

Porque si bien Warburg (impulsado sin duda por las terribles tensiones que, durante algunos años, destruyeron su estabilidad mental) siempre tuvo una conciencia muy clara de la amenaza que representan para una gran civilización la tosquedad y la violencia, así como la moda y la facilidad, también reconoció que el mundo cultural habitado por Lorenzo de Médicis y sus contemporáneos podía abrazar, sin tensiones excesivas, la coexistencia de conjuntos de imágenes en apariencia antagonistas. De hecho, era perfectamente posible que el arte mismo que encarnaba las aspiraciones más nobles de la humanidad utilizara para sus propios fines los recursos ofrecidos a veces por los mediocres, los ingenuos y los supersticiosos. Así, en un ensayo de 1901 sobre el fresco de Ghirlandaio *La confirmación de la regla de la orden franciscana* (figura 215), que se podía ver en la capilla Sassetti de la iglesia Santa Trinità de Florencia [74], Warburg explica que podemos entender mejor la naturaleza de esta «obra maestra... con sus maravillosos retratos, insuficientemente apreciados, de Lorenzo de Médicis, su familia y amigos, en compañía de Francesco Sassetti, el mecenas, si advertimos que la pintura es consecuencia de una "costumbre

215. Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla de la orden franciscana por el papa Honorio III*, fresco (Florencia, Santa Trinità, capilla Sasseti).



solemne y bárbara". Desde finales de la antigüedad, los cristianos con poder e influencia habían hecho siempre lo que estaba en su mano para establecer una estrecha relación (visible, por añadidura) con los lugares de culto; esto culminó a la larga con el privilegio de permitírseles regalar a las iglesias retratos suyos y de su familia en forma de figuras de cera, realizadas con excepcional realismo y vestidas con la ropa misma de los donantes. A comienzos del siglo XVI la iglesia de la Annunziata de Florencia estaba tan abarrotada con cientos de figuras de cera de tamaño natural que muchas de ellas se colgaban, muy por encima del nivel del suelo, de las vigas del techo —desde donde se desplomaban de cuando en cuando, perturbando las oraciones de los devotos—, lo que obligaba también a reforzar los muros: «la iglesia debía parecer un museo de figuras de cera». En la época de Lorenzo el despliegue no era todavía tan grotesco, pero, de todos modos, la supervivencia hasta el Renacimiento de esta absurda costumbre ayuda a explicar la intrusión de los Médicis, al igual que la de tantos de sus contemporáneos, en una ceremonia solemne, de trascendental importancia para la historia de la cristiandad, que había tenido lugar dos siglos y medio antes. Y su deseo de colocarse bajo la protección de los santos explicaba también el realismo en la reproducción de los rasgos. El fresco de Ghirlandaio era en realidad «un sucedáneo relativamente discreto de la magia fetichista»; pero Warburg tenía muy presente el peligroso poder de las creencias supersticiosas.

Hemos visto que siempre ha existido acuerdo sobre el "interés histórico" de lo mediocre por la luz que podía arrojar sobre las costumbres y las modas de sociedades precedentes; y también se aceptaba de manera general que merecía la pena estudiar un arte a todas luces tosco y rudimentario para reconstruir las etapas recorridas hasta alcanzar la perfección lograda en las obras maestras de Rafael. Warburg (cuyos enormes logros van mucho más allá de los escasos puntos que aquí se han tocado) aceptó la jerarquía de valores que suponía ese tipo de enfoque. Pero enriqueció en gran medida esos valores demostrando por vez primera que una investigación sobre los demonios y los monstruos, las deformaciones astrológicas y la trivialidad que se encontraba a veces tan desconsoladoramente próxima a la pintura tan apreciada por Burckhardt, podía transformar nuestro entendimiento de esa pintura sin impugnar por ello en modo alguno su calidad. El arte del Renacimiento, que había parecido a anteriores historiadores de la cultura tan intemporal y separado del mundo, podía ahora interpretarse como un resultado esencialmente dinámico, producto de una difícil contienda, que ofrecía, al fin y a la postre, una prueba fundamental sobre la naturaleza de la historia italiana; las objeciones planteadas por Quinet habían encontrado respuesta.

# 14

# *El arte como profecía*

## I

En 1573, muy pocos años después de que una ola destructora de iconoclasia barriera los Países Bajos meridionales, y en un momento en que la cuestión de la imaginería eclesiástica estaba al rojo vivo, Bernhard Jobin, un editor protestante, publicó un grabado en madera coloreado, obra de Tobias Stimmer, de los capiteles de dos columnas que aún podían verse en la nave de la catedral de Estrasburgo (figura 216). Esta imagen figuraba entre las más curiosas "caricaturas" medievales que atrajeron la atención de Champfleury [1].

En el más importante de los capiteles estaba representada una procesión de animales, dirigidos por un oso que empuñaba con la mano derecha un hisopo y llevaba un cubo en la izquierda; venía a continuación un lobo o zorro con una cruz tan grande como él y después una liebre con una gran vela llameante. Tras ellos un cerdo y un chivo transportaban una camilla sobre la que dormía un zorro, mientras que debajo se encontraba una perra que, al parecer, trataba de agarrar el rabo del cerdo. En el otro capitel aparecían dos asnos, casi idénticos, diciendo misa [2].

El significado de estas tallas, destruidas en 1685, sigue sin conocerse con exactitud. Probablemente se trataba de un episodio de Renard (el zorro) o de alguno de los cuentos populares que, pese a los tintes de sátira anticlerical, se esculpían con frecuencia en iglesias y catedrales góticas. Para finales del siglo XVI, sin embargo, el significado debía de haberse perdido, y el pliego de Jobin llevaba por título *Reproducción de algunas curiosas e instructivas [wolbedenklicher] imágenes de idolatría papista*. Para explicar las imágenes citadas, que se reimprimieron varias veces, Jobin invitó a su cuñado, Johann Fischart, a preparar un comentario en verso.

Fischart, virulento polemista protestante, muy viajado y cultivado, que pronto se haría famoso como satirista y traductor del *Gargantúa* de Rabelais, interpretó la procesión como una denuncia, hecha trescientos años antes por un escultor perspicaz, de los vicios del clero. El zorro dormido simbolizaba su hipocresía; el cerdo y el chivo, la avaricia y la lujuria de sacerdotes y monjes; la perra, sus desvergonzadas concubinas; y así continuaba de manera similar con todos los otros animales [3].

Quince años después, el apologeta católico Johann Nass se propuso dar una explicación ortodoxa más satisfactoria. Nass, a quien Fischart había atacado con frecuencia como "monje desvergonzado y mentiroso", ridiculizándolo por su humilde cuna (su primer oficio había sido el de sastre), era un predicador y panfletista de gran virulencia que, de joven, había estado a punto de convertirse a la fe luterana. Su largo poema sobre los capiteles de Estrasburgo fue una de sus últimas publicaciones, porque dos años después, en 1590, falleció a la edad de cincuenta y seis años [4].

Abzeichnus etlicher wolbedencklicher Bilder võ Römischen abgotsdienst



Im Mönster zu Straßburg/gegen dem Predigstul vber/neben dem Thor/ober dem Gang/da etliche Adeliche Schildt hangen/in Stein in ein Capitalseul gehawen: vnnd/inn betrachtung/daß deß Mönsters Fundament im Jahr Christi 1015. gelegt/vnnd folgenden 1277. Jahrs biß an den Thurn vollendet worden: vor mehr dann drey hundert Jahren dahin für ein Pasament gesetzt.

216. Tobias Stimmer, *Abzeichnis etlicher wolbedenklicher Bilder von Romischen abgotsdienst*, grabado en madera coloreado de 1573, publicado de nuevo por Bernhard Jobin en 1576 (Zurich, Zentralbibliothek).

También para Nass los animales simbolizaban diferentes vicios, pero él interpretó la escena no como pintura de la vida trescientos años antes, sino como profecía «de la reciente gran apostasía del auténtico servicio a Dios y de la condición de las sectas y pandillas bestiales». El zorro dormido era la fe, que, según afirmaban los luteranos, podía alcanzarlo todo por sí sola, sin necesidad de las buenas obras; el cerdo y el chivo simbolizaban el olvido de la castidad que en otro tiempo se pedía a quienes servían ante el altar; y Nass, como anteriormente Fischart, seguía su análisis de los animales en la misma vena. Pero su tarea era más difícil, porque tenía que explicar la existencia de ejemplos de mala conducta luterana más de doscientos años antes del nacimiento de Lutero. Eso era posible gracias a un auténtico testimonio profético,

que anuncia cosas de esa índole en todos los países donde se encuentran sectas y pandillas, de manera que sus engaños salgan a la luz para bien del mundo. Eso es lo que yo digo de los escultores que hicieron esas tallas en la catedral de Estrasburgo, hace trescientos años; porque entonces había un pueblo, y también maestros, que buscaban a Dios con corazón sincero y que huían del pecado mortal y del error. El Espíritu Santo les habló del futuro en el que llegarían el mal y la apostasía de la fe de sus mayores, y todo eso lo confiaron a los libros y también a la piedra, tal como ahora podéis verlo ahí representado [5].

La exégesis de Nass pertenece a una venerable tradición sobre la naturaleza de los sueños proféticos, pero no es frecuente encontrar unas imágenes tan concretas, fácilmente visibles y cuidadosamente fechadas, a las que se atribuya de esta manera el poder de predecir el futuro. Sin embargo, aunque la polémica sobre los capiteles siguió causando problemas —en fecha tan tardía como 1728, muchos años después de la destrucción de las figuras, un librero luterano de Estrasburgo fue severamente castigado por reimprimir el pliego de Fischart [6]—, la explicación de Nass para justificar su presencia en la catedral no parece que llegase a tener mucha influencia. Hemos de esperar al siglo siguiente para tropezarnos por vez primera con una imagen (o serie de imágenes) que durante mucho tiempo conservó la reputación de poseer el don de profecía.

En 1635 se pidió a Van Dyck un retrato de Carlos I de Inglaterra que mostrara su cabeza desde tres ángulos distintos (figura 217). Carlos, en el momento culminante de su autoridad, envió a Roma este triple retrato para que sirviera de modelo a Bernini, a quien el papa había concedido un permiso especial para esculpir en mármol un busto del rey. Cuando Bernini contempló el cuadro «predijo que sucedería algo funesto y desgraciado, tal como presagiaba el semblante de aquel excelente príncipe». El primer testimonio escrito procede de John Evelyn, quien se limita a decir que "se lo han contado" [7]. Y como no había visto nunca el cuadro y escribía sesenta años más tarde, cuando la Guerra Civil y la ejecución de Carlos I quedaban ya lejos, su relato se ve en la actualidad con total escepticismo [8]. Pero no es necesario desestimar la supuesta reacción de Bernini como totalmente improbable. Después de todo, no podía estar familiarizado con las convenciones de aristocrático autodominio, lleno de sensibilidad, adoptadas por Van Dyck para gran parte de sus retratos ingleses; e, incluso situándose en esas normas, los rasgos recogidos en el triple retrato transmiten una sensación de melancolía que nos sigue pareciendo distinta de lo que se puede detectar en otros soberanos de la época. Pero tanto si hay algo de verdad en la historia de Evelyn como si no, sus consecuencias fueron notables, porque se repitió y se amplió durante los siglos XVIII y XIX, y dio origen a la idea de que Van Dyck, de modo profético, había conservado para la posteridad el espíritu de una corte que él veía ya condenada al fracaso. De hecho, el contexto de las observaciones de Evelyn sugiere

que fue la fisonomía del rey, más que la perspicaz interpretación de Van Dyck, lo que tanto impresionó a Bernini, pero la distinción habría sido tan difícil de hacer entonces como lo es hoy y, en cualquier caso, al recoger la anécdota inmediatamente después de otra casi idéntica, referida al legendario Apeles, Evelyn está dando a entender que sólo a pintores excepcionales les es concedido ahondar tanto en el futuro.

Sir Richard Bulstrode, que había servido a las órdenes del rey durante la Guerra Civil y que murió en 1711, a la edad de 101 años, recogió una versión muy similar de esta anécdota [9]. Cabe incluso que se iniciara con él, porque sus *Memorias y reflexiones* se publicaron póstumamente y no está claro cuándo redactó los manuscritos que les sirven de base [10]. La versión de Bulstrode sólo difiere levemente de la de Evelyn, pero la diferencia es importante, porque recoge que cuando Bernini vio el retrato no sabía quién era el modelo. Esto último es por lo menos improbable, pero sin duda refuerza el papel del artista como oráculo. A comienzos del siglo XIX se mantenía que Bulstrode y Evelyn se reforzaban mutuamente, y se aseguraba que «la anécdota bien conocida del escultor es auténtica» y que «no existe retrato alguno de otro soberano que despierte emociones tan intensas como sucede con el de Carlos I» [11].

Es cierto que no todo el mundo aceptaba la idea de que Van Dyck hubiera demostrado poseer poderes proféticos al pintar el retrato del rey. Al contemplar, hacia 1715, otro retrato suyo de Carlos I (figura 218) —retrato en el que, a nuestro entender, el rey parece un poco más robusto—, Jonathan Richardson debía de tener presente la observación de Evelyn cuando subrayó que, al poner en él "un poco de sufrimiento", Van Dyck se limitaba a ser "histórico", porque lo había pintado cuando el rey "empezaba a hacer frente a sus problemas"; en realidad, el segundo retrato data prácticamente del mismo periodo que el enviado a Roma, mucho antes de que existiera ni el más remoto indicio de sus futuras tribulaciones [12]. Y en 1830, Isaac D'Israeli se tomó la molestia de examinar un "excelente retrato de grandes dimensiones", obra de Mytens, pintado en la época de la ascensión al trono del monarca, y una copia en miniatura de otro atribuido a Van Dyck, fechado en el mismo periodo. En ninguno de los dos encontró rastro alguno "del sufrimiento secreto..., la profunda melancolía..., los pensamientos teñidos de tristeza" que habían impresionado a Bernini. Su conclusión fue que «si el fisonomista hubiera examinado los dos retratos de los días felices de Carlos, quizá le habría augurado mejor suerte. Resulta evidente, en consecuencia, que lo peculiar del semblante de Carlos no fue discernible hasta después de que cumpliera los treinta años» [13].

El legendario carácter profético de los retratos de Carlos I y de su corte se ha mantenido hasta nuestros días, pese a todas las objeciones de los escépticos. Pero se trata de un caso único. No parece que nadie haya interpretado de manera similar los escasos retratos que, según se cree, representan a María Estuardo, reina de Escocia, en la flor de su edad, ya sea reproducidos de fuentes originales o fabricados *ex novo* durante el siglo XVIII [14].

## II

En cualquier caso, y aunque pocos historiadores serios han intentado ponerla a prueba, la idea de que los signos premonitorios de cambios inminentes —en política, moral, sociedad o religión— puedan detectarse en las artes ha tenido (y sigue teniendo) un poderoso efecto sobre la imaginación histórica. Los orígenes y el desarrollo de esa idea no son fáciles de investigar, porque en diferentes épocas ha abarcado conceptos muy distintos. Merece la pena, en consecuencia, tratar de separar algunos de esos cabos relacionados, e indicar por qué y cuándo llegaron a ser particularmente influyentes.

Hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, varios pensadores, de manera especial en Alemania (donde era más honda la insatisfacción ante lo que se veía como superficialidad francesa, racionalismo y materialismo), mantuvieron que los artistas de todo tipo disfrutaban de un don profético del que carecían no sólo las personas corrientes, sino también los sabios. Y muchos de los poetas románticos, al invocar con renovado convencimiento lo que ya era una tradición secular, creyeron sinceramente que habían recibido un don ligado a los sagrados orígenes de su vocación, aunque no pretendieran, por supuesto, ser echadores de buenaventura en el sentido convencional de la frase [15].

Algunos debates que precedieron a la publicación, en marzo de 1789, del entusiástico poema de Schiller *Die Künstler* [16], arrojan una luz particularmente reveladora sobre el desarrollo de este concepto. Schiller había concebido el poema desde el primer momento como algo semejante a un himno filosófico dedicado a la nobleza del ser humano y a la altura moral que había alcanzado en los tiempos modernos —"Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige,/ Stehst du an das Jahrhunderts Neige/ In edler stolzer Männlichkeit..."—, proclamando que la cultura en general, y el arte en particular, habían hecho posibles esos progresos. Sin embargo, cuando mostró un primer borrador del poema a Wieland, este nuevo mentor objetó que existía desequilibrio en la importancia dada a los dos factores. A Wieland le dolió la idea de Schiller según la cual el arte no pasaba de ser la sierva de una cultura superior: lo que equivalía a subordinar la primavera al otoño. Tanta humildad le era ajena: «Wieland sitúa todo lo que se concibe como ciencia y erudición por debajo del arte, y afirma que las primeras son las siervas de la última» [17]. Ante aquellas objeciones, que le parecieron en buena medida justificadas, Schiller cambió parte de su poema de manera que quedase absolutamente claro que el arte preparaba el camino para la sabiduría y la moralidad: «El arte revela con rapidez y facilidad verdades que el entendimiento especulativo y científico descubre más tarde y con esfuerzo», según palabras de un reciente autor al escribir sobre Schiller [18].

Esas afirmaciones de carácter general sobre la precedencia intuitiva de las artes se incorporó al acervo del pensamiento estético alemán, extendiéndose rápidamente por toda Europa, pero, aproximadamente una generación después, alcanzaron una dimensión completamente nueva y empezaron a dejar también su huella en la conciencia de los historiadores, porque para entonces parecían haberse visto reforzadas por pruebas empíricas concretas de un tipo muy alejado de todo lo que Schiller tenía en la cabeza.

Cinco años antes de que Schiller empezara *Die Künstler*, Jacques-Louis David expuso en su estudio de Roma un cuadro de grandes dimensiones que acababa de terminar, dedicado a un episodio de la historia legendaria de la ciudad: los tres hijos del jefe militar romano, Horacio, juran luchar, en representación de su ciudad, contra los tres hermanos Curiacios, de la vecina y hostil ciudad de Alba, pese a que las dos familias están íntimamente ligadas por vínculos de amor y matrimonio (figura 219). Tal evocación de «aquellos benditos tiempos en que el lujo no había extendido aún su dominio sobre los felices territorios del Lacio y era aún manifiesta toda la grandeza del espíritu romano» [19] tuvo un enorme éxito de público. Pero los anticuarios —incluido Seroux d'Agincourt— se inquietaron: ¿había ocurrido aquello realmente? [20]. Y si la respuesta era afirmativa, ¿no era demasiado poco lo que se sabía para considerar aquella anécdota tema adecuado de una pintura importante? ¿Por qué levantaban dos de los hermanos el brazo *izquierdo*? ¿Por qué las espadas parecían tan distintas? ¿Por qué no había un ara? Sin embargo, a pesar de aquellas y de algunas otras objeciones, el éxito del cuadro fue completo [21].

Algunos meses después, en septiembre de 1785, el cuadro se colocó en el Salon de París, a donde, precedido por su deslumbrante reputación, había llegado en el último mo-

217. Van Dyck, *Carlos I en tres posiciones* (Royal Collection, castillo de Windsor).



218. Van Dyck, *Carlos I* (Royal Collection, palacio de St James).



219. Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios* (París, Louvre).

mento. Al igual que otros cuadros pintados por encargo del rey, se le situó en las alturas [22], pero David había solicitado el apoyo de partidarios influyentes para asegurarse de que se exhibiría en las mejores condiciones posibles, por lo que ocupaba el centro mismo de la pared principal (figura 220). Inmediatamente encima, y sobresaliendo por ambos lados, se hallaba una composición de Jean Bardin, semejante a un Poussin muy ampliado horizontalmente, titulada *La extremaunción*: "larga, larga, larga", comentó un aburrido visitante que, como los restantes críticos, trató el cuadro con fatigada condescendencia [23]. Debajo, encargado por el rey de Suecia, se exhibía *La Reina, con el Delfín y la Infanta, paseando por el jardín inglés del Pequeño Trianon*, de Adolf Ulric Wertmuller, cuyo anémico encanto ni siquiera consiguió despertar el entusiasmo de los críticos deseosos de proclamar su lealtad a la familia real [24]. La energía en tensión, la "fierté républicaine" [25], del *Juramento de los Horacios* aplastó a sus vecinos y dominó por completo el salón: casi todos los cuadros restantes, incluidos varios del mismo tamaño de artistas prestigiosos que trataban impecablemente temas sacados de la antigüedad, resultaban un tanto monótonos (pese a su "*sagesse*") en comparación con la "sublime ejecución" de la obra maestra de David, la cual ponía de manifiesto por contraste "la antigüedad de las máximas y el gusto superado" que prevalecía en otras nobles escenas de conflicto entre el amor y el deber [26].

Las críticas, es cierto, fueron numerosas, pero diferentes, en su mayor parte, de las que se le habían hecho en Roma. Nadie se interesó por el tema, aunque también en París algunos escritores pusieron objeciones a que dos de los hermanos alzaran el brazo iz-

quierdo en lugar del derecho para hacer el juramento; y hubo otras críticas parecidas. Pero predominaron las consideraciones estilísticas, y dos en particular provocaron controversia: la excesiva uniformidad de la composición y el color, y el hecho de que al colocar las principales figuras o grupos en tres zonas bien definidas del lienzo, separadas por violentos intervalos, David parecía ignorar todas las reglas de la composición, que exigían guiar la vista suavemente de una parte a otra del cuadro [27].

Pese al desafío a las convenciones académicas —en parte por ello, a decir verdad— el entusiasmo por el cuadro superó con creces a la desaprobación. Los críticos aplaudieron la "composición absolutamente nueva" a la altura del "sistema moral, patriótico y cruel, de los primeros romanos", así como "la sencillez y la energía de una distribución acorde con aquellos tiempos sencillos y heroicos". Pese a todos sus defectos, se trataba "innegablemente del mejor cuadro del Salon" y «de todas las pinturas modernas que he visto, la que me ha parecido más segura [*le plus décidé*], la que está menos en deuda con las convenciones de siempre y el estilo habitual de nuestros maestros» [28].

Hubo al menos una predicción que cualquier amante del arte inteligente u observador podría haber hecho sin peligro, incluso antes de la clausura del Salon: David (y el estilo con el que se le identificaba) disfrutaría a partir de entonces de un éxito creciente. Se le aclamaría con pasión durante algunos años; se convertiría con diferencia en el pintor más admirado de su tiempo. Sólo con algunos miembros de la Academia misma —que, era su impresión, habían puesto obstáculos en su camino desde el primer momento y seguirían haciéndolo en la hora del triunfo— sus relaciones se hicieron cada vez más difíciles, in-

220. P. A. Martini, *El Salon de 1785*, grabado.



cluso amargas. Recibía, sin embargo, encargos de todas clases, tanto de la familia real como de mecenas privados, y más adelante se sentiría comprensiblemente orgulloso de los éxitos conseguidos por sus escenas de historia antigua (*Sócrates bebiendo la cicuta*, *Los lictores devolviendo a Bruto los cuerpos de sus hijos*), su incursión en la mitología erótica (*Los amores de Paris y Helena*) y sus retratos [29].

Cuando en 1789 y 1790 el poder arbitrario empezó a derrumbarse y el gobierno, de manera muy vacilante y con muchos retrocesos, pareció orientarse hacia la monarquía constitucional, David, como algunos de los nobles y miembros de la burguesía acomodada y cultivada en cuyos círculos se movía, de mentalidad más liberal, recibió este proceso con intensa satisfacción. Es posible incluso que estuviera presente cuando se dio uno de los principales pasos (resuelto, pese a la intimidación, y pacífico, pese a la provocación) en ese sentido: el juramento solemne del 20 de junio de 1789, por los representantes del Tercer Estado de los Estados Generales, en un frontón de Versalles (al que se trasladaron después de que los expulsaran de su lugar habitual de reunión en el palacio), para proseguir sus deliberaciones hasta que se redactara una constitución que, entre otras cosas, «mantuviera los verdaderos principios de la monarquía». David pensó sin duda en pintar aquella escena, quizá de manera espontánea, aunque no tardó en iniciar con ardor una campaña a fin de que se le encargara, de manera oficial (y lucrativa), inmortalizarla para la posteridad [30].

De hecho, fue David en persona quien redactó el torpe y grandilocuente discurso del diputado Edmond-Louis-Alexis Dubois-Crancy ante el club Jacobino el 28 de octubre de 1790, en el que se proponía que el club de Pelota se conservara en buenas condiciones como monumento para todos los amantes de la libertad, y para que «el más enérgico de los pinceles y el más habilidoso de los buriles transmita a nuestros descendientes lo que, después de diez siglos de opresión, Francia ha hecho por ellos». El pincel iba a ser el suyo propio y, al insistir en su pretensión, David hizo, por primera vez, una afirmación que, retrospectivamente, se nos aparece como de la máxima importancia: «Proclamemos que para dar vida sobre el lienzo a nuestra idea hemos elegido al autor de Bruto y de los Horacios, al patriota y al francés cuyo genio se adelantó a la Revolución [*dont le génie a devancé la Revolution*]» [31].

¿Qué quería decir David exactamente con esa frase tan llamativa? ¿Dar a entender que al pintar a los *Horacios* y a *Bruto* se proponía, de hecho, transmitir algún mensaje político "prerrevolucionario"? No es difícil entender por qué en 1790 llegó a insinuarlo, aunque se resistiera a llevar mucho más lejos esa insinuación, pese a que no le faltaron oportunidades para hacerlo [32]. Pero también es fácil de entender por qué el juramento pronunciado (entre otros) por amigos y conocidos suyos en el frontón de Versalles pudo parecerle con toda sinceridad una consecuencia natural del juramento de los Horacios en la antigua Roma, recreado imaginativamente por él tan sólo unos años antes. De hecho, detalles del *Juramento de los Horacios* se adaptaban constantemente para dar fuerza a la representación de los sucesos en curso [33]. Sobre todo, empezaba a resultar evidente que el estilo implacablemente austero que David (y algunos otros pintores) habían adoptado para representar escenas públicas de virtudes antiguas —en un momento en que las escenas públicas de virtudes modernas parecían brillar por su ausencia— era extraordinariamente apropiado para registrar sucesos contemporáneos ahora que, finalmente, estos últimos parecían, tanto a quienes participaban en ellos como a sus espectadores, dignos de los griegos y de los romanos.

Por todas esas razones, la idea de que el genio artístico de David "siempre había presagiado la Revolución [*sembla toujours prévoir la révolution*]" [34] encontró eco en otros, pero

no parece que ni ellos ni David creyeran que obedeciera a la existencia de algún poder innato que sólo estaba al alcance de los artistas. A veces, de todos modos, se atribuyó a David un mérito mayor en la previsión del futuro que el simple estar en contacto con él, porque también se alabó a los *Horacios* y al *Bruto* por su capacidad para provocar el futuro al "inflamar las almas con la pasión por la libertad" [35]. A cualquiera que hubiese sugerido que David poseía la facultad de predecir, habría sido difícil resistir la tentación de responderle que, fuera cual fuese el caso en 1784-5 —cuando pintó los *Horacios*— la había perdido para 1790-1, porque, de lo contrario, no hubiera concedido tanta prominencia en el *Juramento del Juego de Pelota* (figura 221) a personas a las que pronto se denunciaría por traidores. Eso fue lo que le obligó a abandonar el cuadro, aunque en 1798 propusiera concederse una especie de clarividencia retrospectiva al eliminar de su composición la mayoría de los diputados que eran "fort insignifiants pour la postérité", sustituyéndolos «por todos aquellos que se han ganado una reputación desde entonces y que, por esa razón, tienen mucho más interés para nuestros descendientes» [36].

Pese a lo cauteloso y confuso de sus planteamientos, aquellas teorías fueron convenciendo poco a poco. Un antiguo amigo de David, el italiano Filippo Mazzei, de mentalidad liberal, al escribir sus memorias hacia 1810, recordó una cena celebrada en París, más de veintiún años antes, al día siguiente de que se obligara a la familia real a trasladarse a la capital desde Versalles. David estuvo presente y lanzó un feroz ataque contra la reina, que acabaría, esperaba, estrangulada o descuartizada. Más adelante la condesa de Albany preguntó si el pintor no estaba un poco loco. «Es cosa sabida», respondí, «que pintores y poetas tienen siempre una vena de locura, y también que son profetas» [37]. La afirmación tiene un carácter muy general y, por lo que se refiere a la locura, ya era un lugar común, con una tradición muy larga a sus espaldas. Sin embargo, parece probable que Mazzei aludiera de manera concreta a las discusiones que pocos años antes habían vinculado el *Juramento de los Horacios* a los sucesos revolucionarios. En cualquier caso es cierto que los cuadros de David pintados entre 1785 y 1789 han sido responsables, más que ningún otro grupo aislado de obras de arte, de introducir en el pensamiento histórico la idea de que un cambio importante en el estilo artístico puede indicar —¿debe indicar?— un próximo trastorno de la sociedad en general o incluso de la estabilidad misma del mundo [38].

## III

De esa manera, a finales del siglo XVIII se habían planteado ya algunas de las principales cuestiones que a partir de entonces iban a ser fundamentales para cualquier consideración del artista como augur. Por una parte, podía pensarse que el artista hacía un uso consciente (aunque probablemente sigiloso) de su intuición, para representar, mediante la elección de estilo o tema, una impresión del futuro que temía o deseaba; que creyera o no en la inevitabilidad de ese futuro carecía de importancia con tal de que la posteridad pudiera comprobar que se había cumplido el vaticinio. Por otra parte, podía verse al artista como simple componente, aunque absolutamente esencial, de una especie de proceso histórico imparable en el que el individuo apenas desempeñaba papel alguno. De esas dos maneras los poderes supuestamente proféticos del artista podían atribuirse a causas diversas, que por supuesto no eran idénticas, pero que podían verse con excesiva facilidad como superpuestas, o incluso como inextricablemente asociadas.

Una amplia base teórica para la aceptación de la última de esas dos versiones se estableció en Francia durante los dos o tres primeros decenios del siglo XIX por obra de varios pensadores de izquierdas que diferían entre sí hasta llegar con frecuencia al conflicto. Puede

decirse que ninguno de esos escritores mostraba interés por las artes visuales, aunque a todos ellos les preocupaba mucho el papel del "artista" en la sociedad, entendiendo el término en un sentido más amplio del tradicional de poetas, pintores y músicos. Algunos argumentaban que ese papel debía estar esencialmente subordinado al de los industriales e intelectuales, cuyas ideas los artistas podían contribuir a difundir de forma atractiva y accesible; otros mantenían que los artistas mismos podían desempeñar un papel rector como guías de la sociedad hacia un futuro más feliz. Saint-Simon, en cuyo círculo tuvieron su origen esos debates, no era en absoluto coherente, y aunque a veces parecía defender la segunda de esas alternativas, siempre creyó que la función desempeñada por el artista quedaba inevitablemente circunscrita por la naturaleza muy concreta del mensaje que estaba obligado a transmitir [39].

La generación siguiente fue más flexible. El tono religioso, por no decir místico y sentimental, adoptado por Pierre Leroux cuando hablaba del papel de las artes, bastaba por sí solo para elevar al artista a un plano mucho más elevado del que ocupara en el pensamiento de Saint-Simon; y —como ocurría con tanta frecuencia en las controversias de la época— al quejarse de los artistas de su tiempo (por su desinterés hacia las realidades contemporáneas), Leroux atribuía a los del pasado una posición preeminente: «Poeta, ¿de dónde viene la humanidad y a dónde se dirige? No lo sabes; pero todos los grandes artistas de la Edad Media estaban convencidos de saberlo, y de hecho lo sabían, bajo un velo de profecía. Eso era lo que sabían los constructores de las catedrales, eso fue lo que supieron Dante, Rafael y Miguel Angel» [40].

Hemos visto que Schiller, medio siglo antes, había proclamado en *Die Künstler* que, a los artistas, sus poderes especiales les permitían desempeñar un papel más directo, en el fomento del progreso espiritual de la humanidad, del que estaba al alcance de científicos o eruditos. Resulta interesante, por tanto, que en 1828 ese poema se tradujera al francés para su publicación en *Le Gymnase*, una publicación sansimoniana (que sólo duró cuatro meses), incluso aunque las conquistas sociales con que soñaban los sansimonianos fuesen completamente distintas de las esperanzas de Schiller para la humanidad en su conjunto. En 1826, además, Philippe Buchez, discípulo de Saint-Simon pero mucho más independiente que la mayoría, había recurrido ya a ambas tradiciones, declarando que el genio de las artes y de las letras reside en su habilidad para «concebir el futuro, para descubrir por medio de la inspiración lo que enseñan las ciencias, y para indicar a la población en general el camino hacia la felicidad y la inmortalidad» [41].

La abrumadora mayoría de las generalizaciones de esa índole tendían a ser vagas y a evitar referencias a artistas concretos. Los sansimonianos, sin embargo, se interesaron de manera especial por las obras de David y, lógicamente, sus diferentes reacciones ante él arrojan mucha luz sobre el papel profético que asignaban a las artes.

Al comentar la exposición que, en 1826, acompañó la venta póstuma de las obras contenidas en el estudio de David, un escritor ofreció en el periódico sansimoniano *Le Producteur* una interpretación del *Juramento del Juego de Pelota* (figura 222), su cuadro inacabado, que parecía sugerir que, en algunos casos, un artista podía estar representando el futuro tanto si se percataba de ello como si no lo hacía. El autor escribe así del grupo de tres hombres ("cuya idea tiene aún más de profunda que de ingeniosa") que permanecen en pie, estrechamente unidos, mientras, por encima de ellos, Jean-Sylvain Bailly lee el juramento: «se trata del Abbé Grégoire, de Don Gerle y del ministro protestante Rabaut, que forman una piña y que, en lugar de acordarse de sus discrepancias, ofrecen la esperanza de un futuro común, que favorezca a toda la humanidad. Ignoro si el pintor vio en ese grupo todo lo que nosotros vemos ahora; pero lo cierto es que nos presenta la imagen

221. Jacques-Louis David, dibujo preliminar para el *Juramento del Juego de Pelota*, lápiz, pluma, tinta con aguada y realces en blanco (París, Louvre, Cabinet des Dessins, en depósito en el Musée National de Versalles).

222. Jacques-Louis David, pintura inacabada y recortada del *Juramento del Juego de Pelota*, óleo con carboncillo, tiza y tinta marrón sobre lienzo (París, Louvre, Cabinet des Dessins, en depósito en el Musée National de Versalles).

misma de la derrota del poder teológico; vemos al clero secular y regular, al ortodoxo y al hereje, todos unidos por el mismo destino» [42]. ¿Qué vio el escritor, se pregunta uno, en la composición de esos tres personajes, que —como las otras figuras del apunte— están desnudos, para justificar la "certeza" con que los interpreta desde esa perspectiva?

Por otra parte, cuando analiza la *Muerte de Marat*, el mismo escritor se sintió inclinado a reprochar a David no haberse hecho cargo de que «a nosotros, hombres del siglo XIX, nos hubiera gustado ver en el cuadro a Carlota Corday, muy tranquila mientras permanece junto a su víctima. Para nosotros sería una heroína... Todos los que contemplaban ese cuadro querían saber dónde estaba Carlota Corday». Y concluye que David no asignó a la mujer el papel que más adelante se le reconocería por derecho propio porque estaba «demasiado dominado por el espíritu de los tiempos en que vivió, por muy contradictoria y repentinamente que cambiaran, para ser capaz de reunir las figuras de Marat y de Corday» [43].

A veces se nos ofrecen indicaciones de que el artista es un instrumento sensible capaz de captar experiencias inaccesibles a los seres ordinarios. En lo referente al comportamiento político de David se nos pide recordar «que en sí mismo no era nada; y la imaginación necesaria para producir un arte como el de David tiene que buscar los medios con que alimentarse dondequiera que pueda. No hay nada tan variable como un gran artista, porque nada es tan sensible como un gran artista al impulso creador que proporcionan las nuevas impresiones». Pero aunque esas indicaciones no queden exactamente desvirtuadas, las deducciones a partir de un estudio de los dibujos preliminares de David debilita, sin duda, su fuerza: «encontramos en ellos prueba tangible de que, en nuestras civilizaciones, el artista inventa en realidad muy poco, tanto en pintura como en literatura. Su genio creador consiste sobre todo en la capacidad para reorganizar de una manera nueva las ideas de sus predecesores; se siente satisfecho si puede añadir una o dos ideas al conjunto de las que forman la teoría y la práctica del arte que domina su época». En cuanto a la repercusión del artista en la sociedad, vemos en esos bocetos el germen de todas las reminiscencias de lo antiguo que más adelante dominaron las ropas y accesorios de nuestros teatros, museos y casas privadas [44].

El papel relativamente limitado que adjudicaron a David los sansimonianos en el avance del progreso humano se debía en parte a que su obra se concibió y tomó forma en un periodo Crítico y no Orgánico —analizaremos enseguida esos términos—, tal como se dio a entender en una conferencia que se volvió a publicar en *L'Organisateur, Journal de la doctrine saint-simonienne*: «¡Señores! aunque se hable del siglo de Fidias, del siglo de Rafael, nos limitamos a decir la escuela de David» [45]. Sin embargo, cuatro años después, en 1834, Balzac parece desafiar de manera directa esas reticencias. Balzac menospreciaba en general a los sansimonianos, pero admiraba a Leroux y, de todos modos, debía de estar pensando en nociones emanadas de sus debates cuando escribió: «Un hombre que tiene poder sobre el pensamiento es un soberano. Los reyes gobiernan sobre las naciones durante unos años; el artista gobierna durante siglos, cambia la naturaleza misma de las cosas, revoluciona la manera en que hacemos nuestros juicios morales, el mundo siente su peso, el artista moldea el mundo. Tal ha sido el caso de Gutenberg, Colón, Schwartz, Descartes, Rafael, Voltaire, David» [46].

La yuxtaposición de los nombres de Rafael y de David no es tan sorprendente como pudiera parecer a primera vista. También los encontramos asociados en otras ocasiones, a veces porque la supuesta fuerza de sus convicciones (sumamente dispares) parecía ofrecer un contraste intensísimo con la flaccidez general de los artistas de la Monarquía de Julio [47], pero más aún porque de ordinario podía responsabilizarse a las edades antitéticas en que

habían vivido de las diferencias entre el papel que les había correspondido como testigos
del progreso de la humanidad.

Para muchos amantes del arte de principios y mediados del siglo XIX la evolución de
Rafael presentaba un serio problema. Se tenía la impresión de que el arte boloñés del si-
glo XVII, que se consideraba frío, pedante y sin corazón, procedía de sus últimas obras.
Sus admiradores, por consiguiente, estaban mucho más dispuestos a subrayar sus cuali-
dades tradicionales que innovadoras. Probablemente los sansimonianos lo advirtieron, pero
su preocupación fundamental era otra: ¿cómo había que situar su arte en relación con las
épocas alternativas Orgánicas y Críticas que constituían la principal indicación de la evo-
lución de la humanidad? Lo Orgánico quedaba ejemplificado sobre todo por el floreci-
miento del paganismo y después del cristianismo, periodos en los que «todos los hombres
se alistan bajo la misma bandera, es decir, obedecen a los mismos afectos y a las mismas
ideas, y sus acciones se dirigen hacia los mismos fines». Las fases críticas estaban marcadas
por la ruptura de esta unidad de propósito, y sus causantes eran los filósofos griegos y los
reformadores protestantes. Durante los periodos Orgánicos las artes trabajaban juntas en
armonía bajo la orientación general del Templo y de la Iglesia. El Teatro, sin embargo
(y hasta cierto punto la Novela), que, tanto en la antigüedad como en la Edad Media,
comienza por ajustarse a ese modelo (por medio de las representaciones de misterios y
milagros medievales, por ejemplo), a la larga ayuda a destruirlo mediante la presentación
indirecta de opiniones potencialmente subversivas. Esto demuestra que el papel de las ar-
tes es oblicuo.

Existe una dificultad más. La mayoría de las obras artísticamente perfectas aparecen
exactamente en el momento de desintegración de los periodos Orgánicos. «Fidias», afirma
el conferenciante en *L'Organisateur*, en una declaración un tanto imprecisa cronológica-
mente, «es contemporáneo de Sócrates; Miguel Angel y Rafael de Lutero». Pero esa im-
presión es engañosa: la verdadera razón para la aparición simultánea de especies tan dife-
rentes de genios es que la perfección artística tarda muchísimo tiempo en alcanzar su
culminación, y los periodos Orgánicos fueron de breve duración (con la excepción del
antiguo Egipto), por lo que resultaba inevitable que una obra de arte perfecta (como una
pintura de Rafael) concebida en un periodo Orgánico saliera a la luz en otro Crítico. Pero
había más que eso. Aunque los dos fueran Orgánicos, el periodo pagano había sido ex-
clusivamente materialista y el cristiano exclusivamente espiritualista. De ahí que las épo-
cas Críticas que sucedían a las Orgánicas hubieran estado teñidas, respectivamente, de
"idealismo" y "fisicismo". En la época Orgánica del futuro, sin embargo, el materialismo
y el espiritualismo se fundirán en una armonía absoluta y eterna. Mientras tanto, esas obras
de arte perfectas que probablemente se han concebido en una edad Orgánica, pero que
alcanzan su realización en otra Crítica, pueden anticipar de manera temporal lo que ocu-
rrirá a la larga. Así «la [estatua de] Júpiter Olímpico expresa algo más que omnipotencia
material: la fuerza intelectual está también presente en un grado muy elevado, por lo que
no es exclusivamente pagana, sino que lleva en su interior elementos de una reacción es-
piritualista; en ese sentido no se debería decir que ha *reanimado* la piedad de la gente, por-
que eso supondría una vuelta hacia el pasado; habría que decir, más bien, que ha prepa-
rado, o *animado*, una piedad nueva. Podemos hablar en términos análogos del famoso
cuadro de la "Transfiguración" (figura 223): sus *formas* son tan hermosas que, aunque la
pintura es un producto del pensamiento cristiano, quizá sea posible detectar en ella una
simiente de protesta materialista. Sucede así que los grandes artistas, hombres de mirada
profética que se esfuerzan siempre por penetrar en el futuro, han sido los primeros en
demostrar la necesidad de abandonar una doctrina incompleta mediante la introducción

en su obra de algunos elementos opuestos a esa doctrina; y de ahí surge, al mismo tiempo, la íntima armonía entre belleza material y espiritual que aparece en sus composiciones» [48].

Traducido de la teología a la historia, esto parece dar a entender que Rafael ha sido capaz, en virtud de su genio y de la época en que nace (pero prescindiendo de sus intenciones), de prever el estadio siguiente en el desarrollo predeterminado de la humanidad e incorporar algunos elementos de materialismo a un cuadro que él (y sus mecenas) habían proyectado como espiritual en su forma y en su contenido.

Ideas como éstas, de ordinario expresadas con terminología menos metafísica, se extendieron tanto que carece de sentido remontarse mucho más en busca de sus orígenes. Apenas tiene nada de sorprendente, por ejemplo, encontrar que Thoré-Bürger, discípulo ardiente de los sansimonianos en su primera juventud, escribiera en 1865 que «las artes no deben juzgarse desde el punto de vista del pasado, sino desde el punto de vista del futuro. El arte va siempre por delante de la idea; ésa es su característica, porque el arte es el sentimiento espontáneo que precede a la idea» [49]. Y gran parte de su análisis de la pintura del siglo XVII está basada en esa premisa. Ruskin fue más allá, y sugirió que las virtudes protestantes que se encontraban en la Inglaterra de su época —«los hábitos de investigación filosófica, de pensamiento preciso, de aislamiento e independencia domésticos, de austera seguridad en uno mismo y sincera y recta búsqueda de la verdad religiosa»— sólo habían encontrado su prefiguración en los rasgos característicos de las escuelas góticas —«follaje muy ramificado, calados espinosos, hornacinas en sombras, pilares con contrafuertes y alturas intrépidas de sutiles pináculos y torres coronadas» [50]. Y afirmó que «la Sociedad Geológica, con su trabajo del último medio siglo, ha logrado comprobar las verdades, relativas a la forma de las montañas, que hace cincuenta años Turner vio y expresó con unos cuantos trazos de pincel de ardilla cuando no era más que un muchacho» [51]. Pero parece dar por sentadas esas suposiciones y no siente ya la necesidad de hallar una teoría que las respalde.

En 1865, sin embargo, W. H. Lecky, el historiador angloirlandés, recurrió a algunas de esas ideas, expresadas de manera muy vaga, para dar consistencia a un libro que iba a proporcionarle, cuando sólo tenía veintisiete años, fama inmediata y que sería con el tiempo muy traducido, tanto al ruso y al japonés como al alemán y al holandés: *History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe* [52]. El gran amor por el arte y los conocimientos artísticos los adquirió Lecky durante sus frecuentes viajes a Francia, Italia y España. En 1861 podía presumir no sólo de estar familiarizado con el Prado, donde tuvo «una admirable oportunidad de dominar algunos de los pintores españoles menores que difícilmente se ven en Italia o Alemania», sino también con «todas las demás escuelas de pintura del mundo» [53]. Reunió una colección propia y contrató a un pintor español para que le hiciera copias de obras de Velázquez, por quien sentía especial predilección [54]. En 1862 escribió: «Empiezo a creer que conozco casi todas las pinturas de Florencia y he leído tanto acerca de ellas que estoy completamente harto y he vuelto con gran placer a la historia» [55]. Pero, pese a tantos conocimientos de primera mano y pese a que más adelante lamentaría «no disponer de un tema con posibilidades de brillante colorido como en el caso de lo que escribí sobre arte» [56], recurrió mucho más a las fuentes escritas que a sus impresiones personales cuando analizó cuestiones artísticas en su libro; y entre esas fuentes admiraba de manera especial las investigaciones pioneras sobre iconografía cristiana de Adolphe-Napoleón Didron [57], cuyos primeros trabajos aparecieron en una publicación editada por el sansimoniano Philippe Buchez [58].

Lecky quería descubrir por qué la creencia en la brujería y en los milagros, profundamente arraigada en la perspectiva vital tanto de católicos como de protestantes, casi ha-



223. Rafael, *Transfiguración* (Vaticano, Pinacoteca).

bía desaparecido de la Europa de su tiempo. Los argumentos científicos, los nuevos descubrimientos, la razón, carecían en gran parte de importancia; y lo mismo sucedía con la inteligencia: «durante muchos siglos los hombres más capaces no sólo se resistían a repudiar la superstición, sino que a menudo se apresuraban con entusiasmo, y con la más intensa convicción, a defenderla». La principal causa había que buscarla en «una modificación gradual, insensible, pero profunda, de los hábitos de pensamiento prevalentes en Europa»; y la mejor manera de calibrar este cambio en el "clima de opinión" era el estudio de las artes visuales, porque «cuanto más se examina el tema, más evidente se aparece que, antes de la invención de la imprenta, la pintura era el espejo más fiel de la mente popular, y que apenas existía movimiento intelectual alguno que no encontrara su reflejo en ella» [59].

Hemos visto que anticuarios, entendidos e historiadores del arte habían hecho con suficiente frecuencia afirmaciones de ese tipo. Lecky, sin embargo, parece haber sido el primer historiador que se tomó el arte en serio pese a no interesarle profesionalmente. Pero una actitud seria no es necesariamente ni coherente ni profunda, y el uso que Lecky hizo del arte para interpretar la historia puede ser confuso y generador de confusión, especialmente por cuanto nunca explica por completo los principios que le han guiado en sus intentos de demostrar que «antes de la invención de la imprenta... el verdadero curso de la historia eclesiástica hay que buscarlo mucho más en las obras de los artistas que en las de los teólogos» [60]. El curso del arte, parece dar a entender, se mueve entre dos conjuntos de polaridades opuestas: lo simbólico y lo antropomórfico, y lo feo y lo hermoso. El verdadero sentimiento religioso de mayor nobleza se manifiesta únicamente por medio de la primera de las categorías de cada conjunto. Así, el arte de las catacumbas, siendo puramente simbólico, era "singularmente sublime", un "hecho de extrema importancia en la historia eclesiástica", incluso aunque los primeros cristianos hubieran incorporado a su arte muchas imágenes tomadas directamente del paganismo. Precisamente por el uso hecho de Orfeo y de espíritus con apariencia humana (junto con escenas simbólicas tomadas de la Biblia, como Jonás rescatado del vientre de la ballena), los artistas de las catacumbas habían excluido «todas las imágenes de dolor, sufrimiento y venganza en una época que parecía calculada, más que todas las demás, para producirlas». Por otro lado, a partir del siglo XIII, el arte católico despliega todas las formas posibles de antropomorfismo, entre las cuales «probablemente no hay ninguna que un protestante considere tan repulsiva como los retratos de la Primera Persona de la Trinidad ahora tan corrientes y que, como señaló Didron, el mentor de Lecky, (con admiración y asombro más que con dolorido desagrado) se encuentran en gran parte de la pintura desde Rafael hasta John Martin. «En una tesitura mental en la que el Ser Supremo sólo se hacía realidad por medio de la forma humana era perfectamente natural que se multiplicara el número de divinidades». De ahí todas esas Vírgenes y santos que desembocaban en formas de politeísmo e idolatría. Cuando la historia toma un curso normal, sostiene Lecky, las naciones descartan tales imágenes a medida que se apartan de la idolatría; pero en dos ocasiones no lo hicieron: una en la antigua Grecia y la segunda en el Renacimiento. Sólo en esas dos civilizaciones se conservaron las imágenes, pero como cambió su naturaleza, podemos utilizarlas para descubrir etapas sucesivas del progreso humano, «porque el sentimiento estético y la devoción son tan distintos que es imposible que ambos predominen en la mente en el mismo momento, y es muy poco frecuente que los dos se concentren en el mismo objeto» [61].

El arte medieval, afirmaba Lecky, es en general feo, y al hacer esta aseveración volvía explícitamente la vista a la tradición inaugurada por Filippo Buonarroti [62] (y que se ha

analizado en un capítulo anterior del presente libro). Debido a ello, ese arte medieval refleja con verdad el espíritu devoto de la época. Lo estético, sin embargo, desbanca gradualmente lo devoto, y aquí Lecky parece recoger algunas de las ideas de los sansimonianos. Esto lo demostraba el último Rafael, que ayudó a secularizar el arte, y sobre todo Miguel Angel, de quien Lecky escribió (en una frase que modificaría más adelante), que había reducido el *Juicio final* «al dominio de la crítica artística», porque «apenas ningún otro gran pintor ha eliminado del arte de manera tan completa el sentimiento religioso» [63].

Un proceso similar estaba en marcha en el caso de la arquitectura: «la catedral de Colonia, la última de las grandes obras medievales, no llegó a terminarse», mientras que el diseño de San Pedro «se confió a Miguel Angel, que había sido el principal agente de la secularización de la pintura». De hecho,

> entre todos los edificios levantados por la mano del hombre, no hay ninguno que ofrezca al historiador de la mente humana mayor interés que San Pedro y, desde luego, tampoco hay ninguno que cuente una historia más triste sobre la frustración de los esfuerzos humanos y la futilidad de las humanas esperanzas... Porque representa el fin del impulso, nacido de las costumbres antropomórficas de una civilización primitiva, que ha llevado al hombre durante tantos siglos a expresar sus sentimientos religiosos mediante imágenes sensuales de grandeza, de oscuridad y de terrorismo. San Pedro representa la absorción del elemento religioso por el estético, signo cierto de que había concluido la función religiosa de la arquitectura. La época de las catedrales quedaba atrás y empezaba la de la imprenta [64].

Esa época, por supuesto, había empezado mucho antes del nacimiento de Miguel Angel, pero Lecky estaba ansioso de demostrar que los cambios históricos fundamentales podían representarse de manera más satisfactoria con imágenes que con palabras. Eso obedecía a que los cambios que advertimos en la historia —como la desaparición de la creencia en la brujería— son la consecuencia tardía de cambios, con raíces mucho más profundas, del clima de opinión, que son los que, de manera inmediata, se reflejan en las artes (en la literatura, a veces, al igual que en la pintura):

> el desarrollo de la imaginación precedió, como lo hace siempre, al de la razón. El ser humano se extasió con la belleza casta de la literatura griega antes de empaparse del espíritu de abstracción, de la crítica libre y de la elevada filosofía de la que se nutre. Aprendió a admirar un estilo puro y una pintura llena de gracia antes de apreciar un conjunto refinado de creencias o una filosofía sin trabas. Por toda Europa, el primer efecto del resurgimiento del saber iba a producir un florecimiento generalizado de lo bello. El descontento general con las creencias vigentes no se produjo hasta mucho después [65].

A lo largo de estas páginas, de las que Lecky estaba muy orgulloso, no es fácil captar el significado preciso de los argumentos de su autor, pero —como corresponde al historiador de la aparición del racionalismo— no se tiene la impresión de que esté ofreciendo las explicaciones casi místicas sugeridas por los sansimonianos para justificar la función rectora de los artistas: no es que literalmente prevean el futuro, tan sólo dan la sensación de hacerlo porque están en condiciones de comunicar ideas de manera más inmediata gracias a la arquitectura, la pintura o el verso, de lo que puedan hacerlo los moralistas o los filósofos o los científicos con un lenguaje más complejo. Y de ese modo, las corrientes de sentimiento, que, a la larga, desembocarían en "la crítica libre, la filosofía sin trabas y el

conjunto refinado de creencias" de la Reforma, se habían manifestado con anterioridad por medio de la "belleza casta de la literatura griega" y de "un estilo puro o una pintura llena de encanto".

## IV

Lecky afirmaba que "por medio de sus resultados finales" la Reforma había contribuido, más que ningún otro movimiento de la historia, «a la emancipación de la mente humana de todo terror supersticioso», pero también se veía forzado a reconocer que «durante algún tiempo había agravado los mismos males que se proponía corregir» [66]. Lógicamente, este empeoramiento era de gran importancia para los historiadores interesados por la supuesta percepción profética concedida a los grandes artistas. Y, de manera igualmente natural, esas investigaciones se hicieron especialmente populares después de la Primera Guerra Mundial, ya que, como en el caso de la Reforma y la Revolución francesa, nuevos acontecimientos artísticos de carácter misterioso parecían haber presagiado su estallido.

A comienzos del decenio de 1920 empezaron a proliferar interpretaciones en este sentido, sobre todo en Alemania, para las que se utilizaban desde nociones vagamente filosóficas que habían alcanzado popularidad con los románticos, hasta conceptos que buscaban una mayor precisión histórica. Así, en un capítulo del ensayo sobre Proust que empezó en 1922 y que publicó tres años después, el gran crítico e historiador de la cultura, Ernst Robert Curtius (nieto de Ernst, el arqueólogo e historiador de Grecia) analizó de manera bastante optimista el nacimiento de una nueva variedad de relativismo positivo y sano que, así lo afirmaba, triunfaría sobre el relativismo falso y escéptico del siglo XIX. Y después continuaba:

> ¿Es acaso sorprendente que una obra literaria nos lleve a consideraciones de esta naturaleza? Sin embargo, los órganos sensibles del artista son siempre los primeros que registran una nueva manera de ver. Si la predicción histórica es posible; si, para decirlo de manera más correcta y menos pretenciosa, podemos imaginar de antemano las líneas esenciales de algún periodo futuro, ello se debe únicamente al arte, nunca a la investigación histórica, nunca a la filosofía académica. «Las novelas», dijo Friedrich Schlegel, «son los diálogos socráticos de nuestro tiempo; la sabiduría humana ha escapado de la academia para refugiarse en esta forma más libre». Las obras creativas de la literatura y el arte son hitos que nos permiten trazar la curva del espíritu moderno. Hemos de detectar en el relativismo de Proust, como en las representaciones del espacio que se ven en la pintura moderna, indicaciones de un cambio de conciencia cuya importancia sería imprudente minusvalorar [67].

Al leer esto, Max J. Friedländer, director de la Sala de Grabados del museo Kaiser Friedrich de Berlín, comentó que el *Apocalipsis* de Durero, en realidad "una premonición de la Reforma", era un ejemplo de la teoría de Curtius según la cual «los cambios culturales decisivos se descubren en las obras de arte antes que en ningún otro lugar» [68]. La respuesta de Friedländer a un párrafo que debió de agradarle mucho era bastante lógica, porque tan sólo unos años antes había escrito en su monografía sobre Durero, publicada en Leipzig en 1921, que al crear el *Apocalipsis* «la sensibilidad del espíritu de aquel artista [*seine empfindliche Seele*] le había permitido sentir la tormenta que se fraguaba en la atmósfera y que estallaría con la agitación espiritual de la Reforma» [69].

En 1498, Durero publicó un libro que contenía, además del texto en sus traducciones alemana y latina, los quince grandes grabados en madera que había hecho para ilustrar el

*Apocalipsis* de san Juan. Las confusas y bárbaras escenas descritas por el autor mientras vierte su visión profética de las futuras batallas entre el bien y el mal, que desembocarán en la destrucción de Babilonia y su sustitución por la nueva Jerusalén, resultan más reales en los grabados de Durero que en las palabras que trataban de representar. Los grabados se hicieron famosos de inmediato: en 1511 apareció una segunda edición, y se los imitó por toda Europa. Tres siglos después, ciertas imágenes de la serie —como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*— penetraron a fondo en la conciencia romántica y, prácticamente al mismo tiempo, los historiadores del arte empezaron a explorar su estilo e importancia.

Escenas del Apocalipsis habían sido ilustradas con mucha frecuencia en el arte alemán, pero nunca de manera tan completa, y aunque el genio de Durero elevó el tratamiento a un plano superior al de cualquiera de sus predecesores, el autor examinó sin duda versiones precedentes del tema en busca de inspiración para algunas de sus ideas e imágenes. Todo esto lo sacaron a la luz los eruditos de los siglos XIX y XX que analizaron también otros temas milenaristas especialmente populares en el arte alemán: la fecha misma de 1498 era importante a ese respecto. Se reconocía plenamente, por supuesto, que el sentimiento de que el mundo ha sido traicionado por falsos líderes espirituales y está lleno de un mal y una corrupción que sólo pueden purgarse por el fuego y la espada, es muy antiguo y se repite con frecuencia; pero es posible argumentar, de manera bastante plausible, a la luz de las pruebas disponibles, que sentimientos de esa índole raramente se habían expresado con tanta vehemencia como hacia finales del siglo XV. Eran bastante frecuentes en Italia, al igual que en Alemania, pero debido a que la Revelación de san Juan podía interpretarse como directamente dirigida contra Roma (aunque una Roma todavía pagana), se especulaba mucho, como es lógico, sobre la actitud personal de Durero hacia Roma y el papado cuando se embarcó en el *Apocalipsis*. No se conocía (ni se conoce) nada en absoluto sobre este punto. De todos modos —de manera muy similar a como el compromiso de David en 1789-90 con la Revolución alentó a los historiadores a buscar pruebas ocultas de su "política prerrevolucionaria" en los sobrecogedores cuadros pintados por él cinco años antes—, el hecho de que, veinte años *después* de la publicación de su *Apocalipsis*, Durero tomara partido por Lutero cuando este último desafió a Roma, llevó inevitablemente a algunos eruditos a afirmar que en 1498 «ya formaba parte de la joven generación alemana que ponía su confianza en una forma pura de fe, y que no pertenecía tanto al número de los humanistas como al de los reformadores»[70].

Hasta 1921, sin embargo, no se investigó seriamente esa afirmación ni se renovaron los intentos de descubrir profundos significados espirituales en esos grabados en madera, encontrándose, en ese momento, para una generación que había sobrevivido de milagro a la destrucción del mundo civilizado, un significado nuevo en las imágenes de Durero. Durante un periodo de cuatro o cinco años habían sucedido cosas tan increíblemente extrañas e impresionantes que su posibilidad misma apenas podía imaginarse diez años antes. La humanidad había visto barcos partidos en dos por torpedos disparados desde las profundidades del mar; ciudades arrasadas por bombas arrojadas desde el cielo; soldados asfixiados por venenosas nubes amarillas o aplastados por carros de combate blindados; reyes y emperadores en fuga o asesinados junto con toda su familia; revoluciones que amenazaban con poner al mundo cabeza abajo. Y muchos testigos (usando esa palabra en el sentido más amplio) de esas escenas creyeron que todo ello había sido consecuencia del zafio culto a los valores materialistas que había prevalecido antes de 1914 y que, una vez concluida la necesaria pero terrible purificación, el mundo estaba preparado para una nueva era de idealismo. Qué conmovedor debió de ser para esos supervivientes el espectáculo de la caballería, brotada de la imaginación visionaria de Durero (figura 224), a grupas de



224. Durero, *Apocalipsis: la batalla de los ángeles*, grabado en madera (Londres, Museo Británico).



225. Durero, *Apocalipsis: san Miguel luchando con el Dragón*, grabado en madera (Londres, Museo Británico).

corceles con cabeza de león que escupen fuego y que se abalanzan sobre la tierra ante el toque de trompeta del arcángel, mientras debajo cuatro ángeles —sus facciones con expresión exhausta por la tensión de tanta violencia— blanden sus largas espadas para acuchillar mujeres, caballos y testas coronadas que se encogen a sus pies; o el espectáculo de la irresistible e invencible figura de san Miguel sobre el dragón, cuya garganta atraviesa con su lanza, mientras sus compañeros realizan una carnicería similar al servicio de la verdadera fe (figura 225); o el de los cuatro jinetes del Apocalipsis (antepasados de tantas ulteriores representaciones de ciega destrucción) lanzándose a la carga sobre el mundo con implacable energía, los ojos clavados en metas distantes, indiferentes por igual al destino de nobles y plebeyos, pisoteados sin distinción por las pezuñas del esquelético caballo de la Muerte (figura 226); o incluso el de la tranquila escena final, en que el maligno dragón es arrojado por un ángel al pozo sin fondo donde permanecerá mil años encerrado, mientras arriba, sobre una colina, otro ángel señala al joven san Juan la nueva Jerusalén, con sus torres medievales, gabletes y agujas, que Dios envía desde el paraíso, «preparada como una novia adornada para su esposo» (figura 227). ¿Podemos sorprendernos de que en años se atribuyera retrospectivamente a la interpretación hecha por Durero de la Revelación de san Juan poderes proféticos relativos a situaciones, tanto del siglo XVI como del XX, que él no pudo nunca concebir?



226. Durero, *Apocalipsis: los cuatro jinetes del Apocalipsis*, grabado en madera (Londres, Museo Británico).



227. Durero, *Apocalipsis: el ángel con la llave arroja al Dragón al abismo, y otro ángel muestra a san Juan la Nueva Jerusalén*, grabado en madera (Londres, Museo Británico).

En 1921, pocos meses antes de morir, Max Dvořák, catedrático de historia del arte de la universidad de Viena, dio una conferencia sobre "el *Apocalipsis* de Durero" que se publicó póstumamente en Munich en 1924 en un volumen de ensayos apropiadamente titulado *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* [71]. Dvořák, que había sucedido en la cátedra a Wickhoff y a Riegl, y que era amigo de Kokoschka, se sentía atraído desde hacía algunos años por el nuevo arte antinaturalista de Alemania y Europa central, que, en su opinión, ofrecía una alternativa al burdo materialismo de su entorno. Inevitablemente, como historiador del arte muy cualificado, se encontró volviendo la vista hacia determinadas escuelas irrealistas de pintura —de manera especial el manierismo—, a la luz de sus intereses del momento; y como creía que los estilos artísticos expresaban las creencias y aspiraciones más profundas e íntimas de los tiempos en que fueron creados, asignó a los artistas que los practicaron una función que no dudó en describir como profética. Su punto de vista encuentra quizá su mejor expresión en las palabras finales de una conferencia sobre el Greco que pronunció en 1920 y que después se publicó junto con la dedicada a Durero:

No resulta difícil entender por qué, durante los dos siglos siguientes, se olvidó progresivamente la obra del Greco; fueron años dominados por las ciencias naturales, el pensamiento matemático y



228. Durero, *Apocalipsis: san Juan recibiendo órdenes del Cielo*, grabado en madera (Londres, Museo Británico).



229. Durero, *Apocalipsis: La ramera de Babilonia*, grabado en madera (Londres, Museo Británico).

una deferencia supersticiosa hacia la causalidad, el desarrollo técnico y la mecanización de la cultura: años dominados por el ojo y la mente, pero que manifestaron un desinterés casi completo por el corazón. Hoy, esta cultura materialista está llegando a su fin. No me refiero tanto a su defunción como a su desplome interior, que, por espacio de más de una generación ya, hemos podido observar debido a sus efectos sobre todas las esferas de la vida cultural, en especial nuestro pensamiento filosófico y científico, hasta que en la actualidad adquieren precedencia disciplinas como la sociología y la psicología. A decir verdad, incluso en las ciencias naturales los antiguos supuestos positivistas, en otro tiempo considerados como absolutos, se tambalean ya. Hemos visto el comienzo, tanto en la literatura como en el arte, de un giro hacia una espiritualidad libre de toda dependencia del naturalismo, una tendencia similar a la de la Edad Media y el periodo manierista. Y, finalmente, se puede observar en todos los sectores culturales cierta unidad de acontecimientos dirigida, al parecer, por alguna misteriosa ley del destino humano, hacia una nueva era espiritual, antimaterialista. En la rivalidad eterna entre espíritu y materia, la balanza parece inclinarse ahora en favor del espíritu. Gracias a este giro de los acontecimientos hemos llegado a reconocer en el Greco a un gran artista y a un espíritu profético, a alguien cuya fama está asegurada para siempre [72].

El Greco cumplía de ese modo los requisitos más místicos de la función profética al encarnar y expresar de manera casi inconsciente aspectos del espíritu de su época que —así

lo esperaba Dvořák (con el mismo optimismo tristemente infundado que también mos-
traba Curtius casi en el mismo momento)— iban a prevalecer después de la guerra eu-
ropea. El caso de Durero fue bastante diferente, aunque Dvořák no hubiera podido de-
finirlo adecuadamente sin contar con su convencimiento de que a los artistas excepcionales
se les concedían poderes divinatorios. Porque a Durero se le atribuye haber producido en
el *Apocalipsis* no sólo «la primera gran obra de arte alemana de nuestra era» sino también
«un sermón tan profundo y elocuente como cualquiera de Lutero, pero anterior en el
tiempo [*eine Predigt von Luthers Tiefe und Beredsamkeit vor Luther*], en el que el espíritu
habla al espíritu». El papel profético del artista queda confirmado en la sorprendente frase
de Dvořák de que «incluso en fecha tan tardía como 1521, cuando de viaje por los Países
Bajos llega a sus oídos un rumor erróneo sobre la muerte de Lutero, se desahoga contra
la Santa Sede en sus diarios». La consecuencia de esta afirmación sólo puede ser que la
hostilidad de Durero hacia el papado se remonta a la época en que trabajaba en el *Apo-
calipsis*. Sin embargo, carecemos en realidad de indicaciones sobre su opinión en este asunto
hasta mediados de 1519 (porque en ese año tenemos constancia de que se interesa por las
enseñanzas de Lutero). La valoración hecha por Dvořák de los sentimientos de Durero
veintiún años antes depende por completo de su análisis de la imaginería y el estilo que
descubre en los grabados en madera del *Apocalipsis*.

Dvořák se centra fundamentalmente en dos de los grabados: del primero deduce (de
manera no muy comprensible) la base para el enfoque de Durero en los temas visionarios
en general y, del segundo, su actitud ante cuestiones concretas de su época [73].

En el grabado que muestra a *San Juan recibiendo órdenes del Cielo* (figura 228), Dvořák
establece el contraste entre el tranquilo paisaje terrenal, que Durero podía haber dibujado
recurriendo a sus observaciones personales, y la fantástica escena celestial, que sólo podía
ocurrírsele al artista por medio de la meditación sobre «ideas extrañas, aunque largamente
familiares, sobre poderes sobrenaturales, formas e imágenes vistas en iglesias y viejos ma-
nuscritos y que viven sólo en la mente, pero que son más reales que ninguna otra cosa».
Durero, sin embargo, es capaz de fundir esas dos esferas de su conciencia (una basada en
la experiencia de los sentidos y otra en impresiones supranaturales) en la unidad del en-
sueño. Tal subjetivismo no hubiera sido posible en la Edad Media, cuando la relación del
ser humano con el universo estaba exclusivamente condicionada por explicaciones teoló-
gicas de carácter general. Los artistas flamencos e italianos, sin embargo, habían «tratado
de remodelar esa relación a partir de la observación y la experiencia», y (a diferencia de
esos artistas) los alemanes habían utilizado sus descubrimientos no en favor de la imita-
ción de la naturaleza y la exploración de sus leyes, sino para enriquecer la vida interior de
la imaginación. Por esa razón «sería un error total explicar el extraño estilo del *Apocalipsis*
como un último chispazo del espíritu de la Edad Media».

La idea de Dvořák de que había que ver el *Apocalipsis* como "panfleto polémico" e
"himno revolucionario contra Roma" se apoyaba, sobre todo, en su interpretación del
grabado de *La ramera de Babilonia* (figura 229) y su enfoque, en esta ocasión, es
mucho más tradicional que en el caso de *San Juan recibiendo órdenes del Cielo*. Dvořák
sugiere (como otros habían hecho antes) que al basar su imagen de la ramera de
Babilonia en el dibujo, hecho tres años antes en Venecia, de una hermosa mujer
—quizá una cortesana—, Durero se propone claramente identificarla con la Roma de
su época (al igual que —tal es la suposición de Dvořák— el violento ataque de San
Juan iba dirigido contra la Roma pagana de la *suya*). Dvořák respalda su argumento
procediendo a "leer" el misterioso lenguaje de Durero prácticamente con el mismo
espíritu al que recurrían los anticuarios cuando, durante los dos siglos precedentes,

trataban de entender los gestos y las expresiones encontrados en vasos griegos o tapices medievales. Así

sólo una persona entre la multitud parece admirar a la ramera; un frailecito que, con los ojos muy abiertos y labios sensualmente dibujados, se hinca de rodillas y le rinde culto. Los rostros de los demás espectadores reflejan ansiedad y terror o repugnancia. El paje joven y la mujer lanzan miradas tímidas. Los ojos del campesino son desafiantes y despreciativos. La figura central, que podemos suponer representa a Durero mismo, tiene las piernas separadas y los brazos en jarras, en una actitud de inquebrantable rectitud, y contempla a la ramera con mirada crítica...

No es necesario hacer aquí hincapié en los puntos débiles de semejante enfoque [74]; ni tampoco en el hecho de que una alegoría disfrazada de manera tan desconcertante difícilmente constituye un "panfleto polémico" o un "himno revolucionario" muy convincente. Lo importante es el impulso dado por Dvořák, en un momento especialmente importante, a la idea del artista como profeta. El concepto que tiene Dvořák de ese papel es, ciertamente, muy distinto del de Friedländer (la coincidencia de las fechas hace muy poco probable que ninguno de los dos supiera del otro). Para Dvořák, el *Apocalipsis* es "casi un relato autobiográfico" y representa la opinión personal de Durero sobre los grandes problemas espirituales de su tiempo. Para Friedländer, la prefiguración de la Reforma que hace el *Apocalipsis* no es tanto consecuencia de un propósito consciente como de una respuesta instintiva a un cambio todavía leve de la presión barométrica (haciendo uso de su propia metáfora climatológica). Apenas parece haber duda, sin embargo, de que en ambos casos la inspiración tuvo que proceder de la contemplación de la evolución artística que, de forma tan misteriosa, había prefigurado, al menos eso parecía, las experiencias vividas por ellos mismos.

## V

Por toda Europa se oyó hablar del Apocalipsis durante los decenios en torno a 1900 [75], pero no siempre como anuncio de desastres y venganzas. "Hoy", escribió Franz Marc en enero de 1912 en su prospecto solicitando suscripciones para el almanaque del *Blaue Reiter*,

el arte se mueve en una dirección que nuestros padres nunca hubieran imaginado. Nos encontramos ante las nuevas obras como si soñáramos, y oímos en el aire los jinetes apocalípticos. Hay tensión artística por toda Europa. En todas partes nuevos artistas se saludan, ¡les basta una mirada, un apretón de manos para entenderse!

Sabemos que las ideas básicas de lo que hoy sentimos y creamos han existido antes, e insistimos en que, *esencialmente*, no son nuevas. Pero hemos de proclamar que en toda Europa brotan nuevas fuerzas como una hermosa semilla inesperada, y hemos de señalar todos los lugares en donde están surgiendo cosas nuevas [76].

Durante los años que precedieron al estallido de la Primera Guerra Mundial, cierto número de pintores de distintos países europeos se consideraron creadores de formas de arte que podían describirse como proféticas: arte que se proponía influir sobre actitudes humanas del presente y prever así un mundo muy distinto para el futuro. El porvenir que imaginaban variaba mucho. Lo mismo sucedió con los estilos artísticos creados para ex-



230. Picasso, *Violín y uvas*, primavera-verano de 1912 (Col. del Museo de Arte Moderno de Nueva York).

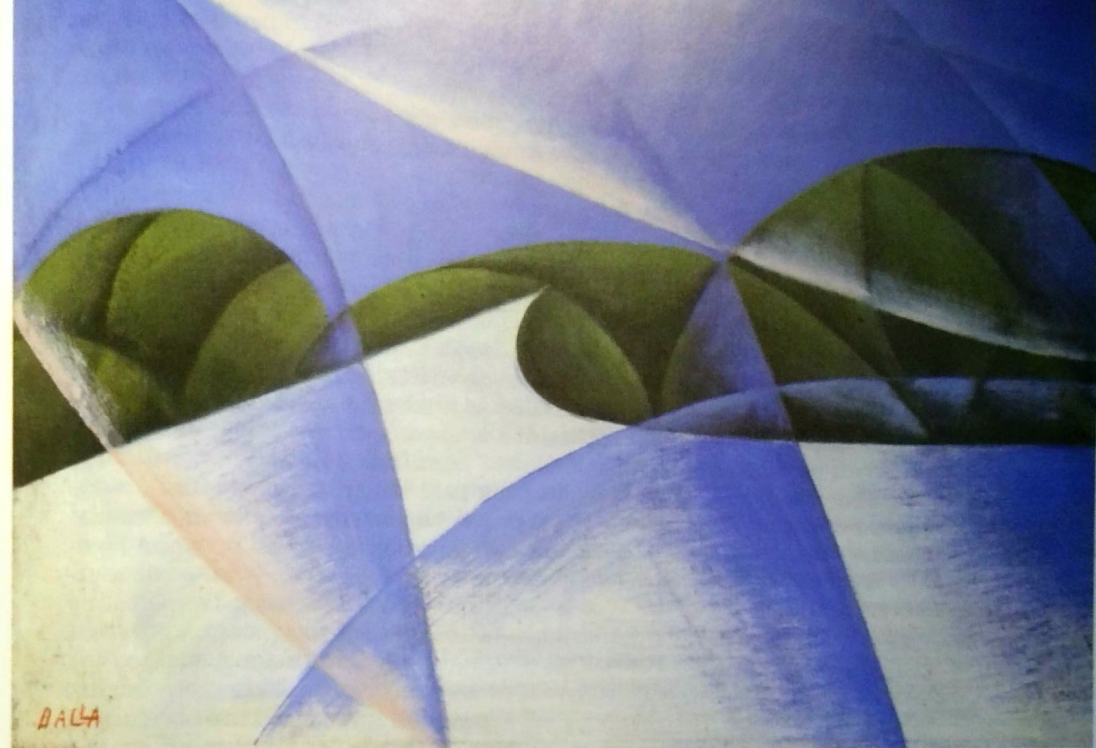
presar esas visiones, pero tanto para ellos como para el público que los vio por primera vez, e incluso para los historiadores del arte que escribieron sobre ellos generaciones después, todos esos estilos parecían señalar una ruptura muy importante con tradiciones de representación que se remontaban hasta el Renacimiento. Los cuadros de esos pintores todavía tienden a estar colgados en galerías especialmente pensadas para el arte moderno y contemporáneo y no en los grandes museos nacionales construidos en el siglo XIX para albergar obras maestras de todos los periodos; y con frecuencia su reputación se mide aún más por lo que se considera su aportación al nacimiento del modernismo que mediante cualquier intento razonado de analizar sus intrínsecos logros pictóricos (de la misma manera que, en un pasado que tanto se desprecia, la estatura de un artista se medía más por la importancia de los temas que utilizaba que por la valoración de sus dotes artísticas). Es tan fundamental este aspecto de su trabajo que no resulta sorprendente descubrir cómo desde una fecha muy temprana admiradores y detractores les atribuyeron (los artistas mismos no lo hicieron casi nunca) haberse "anticipado" de algún modo no sólo al ulterior desarrollo de las artes, sino también al nuevo mundo nacido entre finales de 1914 y de 1917. Hasta cierto punto, sin embargo, la formación y ulterior interpretación de todos estos artistas puede asociarse con conceptos formulados en París muchos años antes.

Fue allí donde los artistas, incluso desde la época de David, al que siguieron Courbet y Daumier y después Manet y los impresionistas, se habían mostrado más decididos (aunque no siempre muy precisos) al afirmar que de los nuevos episodios en el progreso de la humanidad sólo podría dejarse constancia creando nuevas formas de expresión. Sin embargo, hacia el final del siglo XIX, Gauguin, Van Gogh y sus contemporáneos modificaron esa línea de pensamiento llevándola un paso más hacia adelante, aunque reduciendo su ámbito. Aquellos hombres, de cuyo talento el público en general, más que convertirlo en objeto de burla, hizo caso omiso, no afirmaban tanto que se los reconocería después de muertos como que su misión era determinar la dirección en que iba a moverse el arte, de manera que ellos mismos estuvieran del lado del futuro. Nunca había sido tan intensa como en aquellos años la especulación sobre el arte del futuro. Para Van Gogh se convirtió en algo semejante a una obsesión, y sus conclusiones le dieron valor para seguir trabajando pese a soportar una tensión horrorosa: «El pintor del *futuro*», escribió en mayo de 1888, «*será un colorista como nunca ha existido aún*» [77], palabras que describen bien sus logros personales de entonces. Así la noción del arte como profecía estaba ya entronizada en el pensamiento francés bien antes de que Guillaume Apollinaire se propusiera utilizar sistemáticamente ese criterio como medida de calidad y resumiera luego esa fase de su vida en los hermosos versos publicados menos de nueve meses antes de morir:

> Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
> De l'illimité et de l'avenir
> Pitié pour nos erreurs pour nos péchés [78].

Casi con toda seguridad pensaba en Picasso y sus otros amigos entre los cubistas, quienes, en el espacio de un decenio, parecían haber incorporado al arte novedades más audaces que en el transcurso de varios siglos.

Colores —predominantemente grises y ocres— contenidos, sombríos, uniformemente iluminados sobre la superficie del lienzo y divididos por fuertes líneas verticales y horizontales y unas pocas diagonales y curvas (figura 230); formas geométricas que insinuaban cuadrados y rectángulos, pero muy desiguales en tamaño y yuxtapuestas sin fi-




231. Giacomo Balla, *Velocidad abstracta - Ha pasado el Automóvil*, 1913 (Londres, Galería Tate).

nalidad discernible; un rompecabezas confuso pero estático en el que ninguna de las piezas encajaba, de manera que había que romperlas arbitrariamente para mantenerlas en su sitio: eso es lo que al principio se veía en las pinturas cubistas, y no se parecía a nada en el mundo exterior. Pero una mirada más atenta —y el recurso al catálogo o al rótulo colocado en el marco— revelaba gradualmente que aquellas formas no eran arbitrarias, en realidad, ni se limitaban a ser, como algunos críticos afirmaban, simples formas abstractas. Del fondo labrado en facetas surgían objetos duros, sólidos, que luego parecían regresar a él y desaparecer: una mesa, una guitarra, un clarinete, un violín, una pipa, un periódico, a veces un retrato, en ocasiones una palabra fragmentada. Agarrándose a esas pistas el espectador podía empezar a distinguir algo más; y lo que en un principio parecía completamente sin sentido resultaba contener objetos fragmentados, visualizados desde ángulos diferentes en un marco comprensible.

Picasso y Braque, los creadores del cubismo, no hicieron en ningún momento declaraciones públicas sobre los motivos que inspiraban la transformación de las apariencias naturales que se apreciaba en sus obras; pero la clara impresión que recibimos de sus contemporáneos, e incluso de manifestaciones ulteriores de los artistas mismos, es que (tanto si, como a veces se ha afirmado, recibieron la influencia de los nuevos acontecimientos

en el campo de la filosofía y de las ciencias como si no) les preocupaban en primer lugar los problemas de representación y forma y los esfuerzos para crear una "realidad mucho más real" que la que el ojo humano captaba directamente. Como artistas no les interesaba ni la crítica ni la regeneración de la sociedad. Ni tampoco, pese al hecho de que (según sus partidarios) respondieran con entusiasmo al nuevo mundo que surgía a su alrededor, parecía deleitarles la abrupta ruptura de su propio arte con el del pasado. Por el contrario, sus defensores insistían con frecuencia en la continuidad de su pintura con la de Cézanne, Courbet e incluso David [79].

En Holanda e Italia, Alemania y Rusia no se conservaba una tradición de esta índole que apoyara a los artistas más imaginativos del momento. Cuando, hasta extremos muy distintos y de maneras muy diversas, trataron de adaptar el nuevo lenguaje que se estaba elaborando en París, esos artistas se enorgullecieron de sus metas y de sus logros. La intensidad de la controversia, todavía viva, que rápidamente cobró cuerpo, sobre la importancia —o incluso la existencia— de la deuda de todos esos artistas con sus predecesores franceses, indica hasta qué punto se había hecho esencial pertenecer a la "vanguardia". Y, fuera de Francia, los cambios artísticos iban a menudo acompañados de mucha documentación retórica para explicar y dar publicidad a la importancia que tenía para el arte, e incluso para la humanidad en su conjunto, lo que se estaba fraguando.

Así, en las obras que Giacomo Balla dedicó en 1913 al tema de la "velocidad", curvas de colores contrapuestos intersectándose, que parecen aumentar y disminuir en intensidad mientras los miramos, atraviesan la superficie en dirección horizontal y vertical (figura 231). Se insinúa un paisaje que, ciertamente, no está representado, y esas pinturas parecen llevar a su límite último varias de las ambiciones de los futuristas, tal como Balla y sus amigos las habían expuesto tres años antes: "TODAS LAS FORMAS DE IMITACIÓN HAN DE DESPRECIARSE, TODAS LAS FORMAS DE ORIGINALIDAD, GLORIFICARSE... TODOS LOS TEMAS USADOS ANTES DEBEN BARRERSE A FIN DE EXPRESAR NUESTRA VERTIGINOSA VIDA DE ACERO, DE ORGULLO, DE FIEBRE Y DE VELOCIDAD... EL DINAMISMO UNIVERSAL DEBE EXPRESARSE EN PINTURA COMO UNA SENSACIÓN DINÁMICA..." [80].

En los lienzos que empezó a componer poco después, Piet Mondrian rechazó por completo el movimiento y la estridencia tan característicos de Balla y de los futuristas. "El futurismo", explicó,

> pese a ser un gran paso más allá del naturalismo, se preocupa excesivamente de las sensaciones humanas. El cubismo, que aún se apoya como materia temática en formas anteriores de belleza (y es por lo tanto menos de nuestro tiempo que el futurismo), dio un gran paso hacia la abstracción; pertenece, por lo tanto, a nuestro tiempo y al futuro: moderno no por su contenido sino por su efecto. Creo que no pertenezco a ninguna de las dos tendencias, aunque reconozco en mí el espíritu contemporáneo de ambos [81].

En su *Composición n.º* 7, de 1914 (figura 232), no sobrevive ninguna alusión reconocible al mundo exterior, cualquiera que pueda haber sido la inspiración de las formas que vemos. Líneas negras rectas avanzan vertical y horizontalmente por todo el lienzo, haciéndose más finas y claras al aproximarse a los bordes, que nunca alcanzan por completo. Constantemente se apartan un tanto de su trayectoria, con lo que se nos ofrece un caleidoscopio de rectángulos y cuadrados de diferentes tamaños que, en algunos casos, terminan en semicírculos, de modo que parecen el plano de una basílica con ábside. Estas figuras de cuatro lados están coloreadas con delicadísimos tonos de gris violáceo y ocre y azul celeste con toques de rosa y malva, en ocasiones espesados para producir un efecto de empaste cremoso y otras completamente liso. A través de cuadros como éste, Mon-

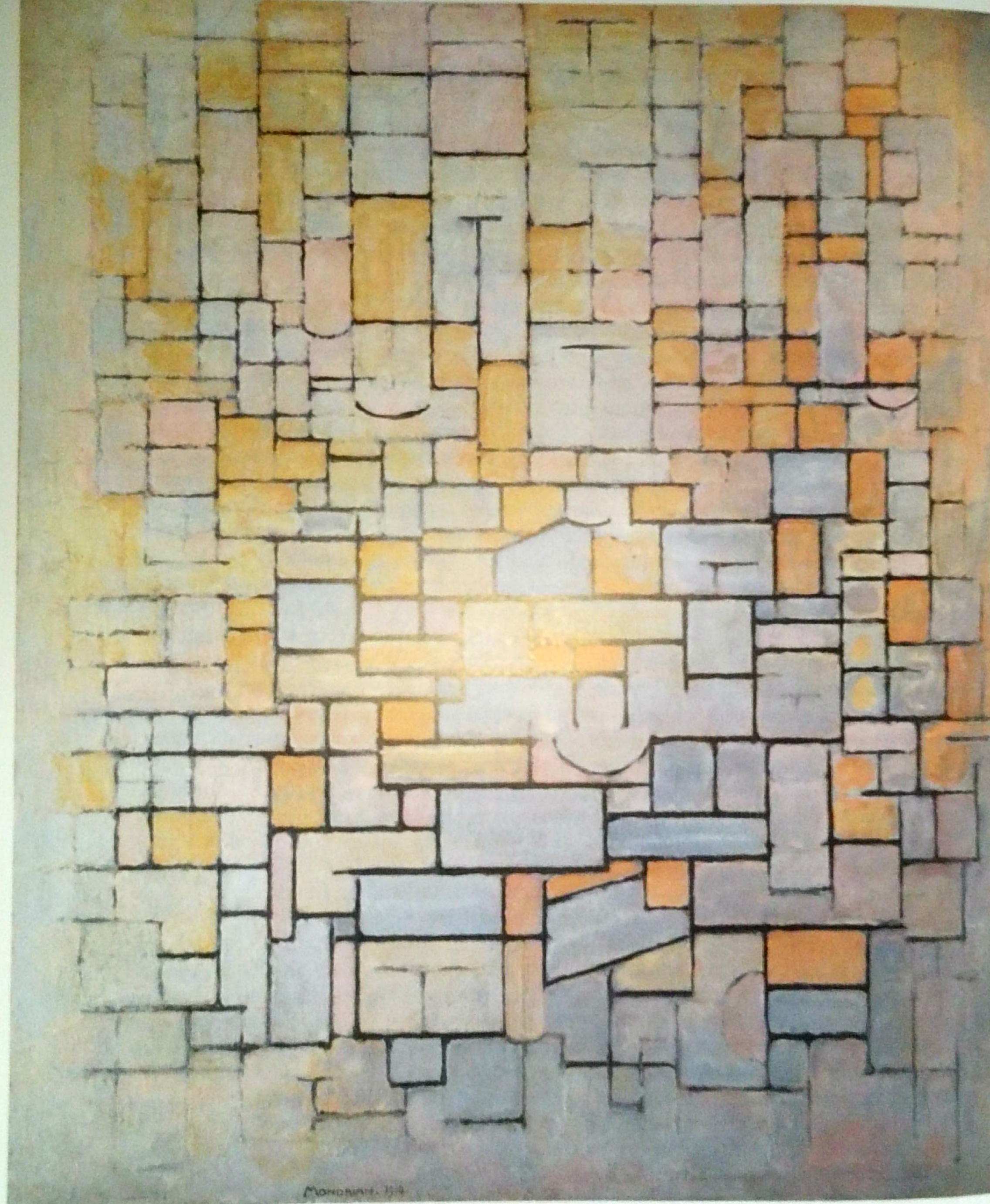
drian buscaba "lo espiritual y, por consiguiente, lo divino, lo universal". Aquél era, estaba seguro, "un arte para el futuro".

Los objetivos que Kandinsky se había propuesto poco antes no eran distintos y sí igualmente místicos, además de muy ambiciosos, porque creía que la pintura era «uno de los agentes más poderosos de la vida espritual» y que su finalidad era «contribuir al desarrollo y refinamiento del alma humana». En sus lienzos fechados en los años inmediatamente anteriores a la guerra, apenas llegan a detectarse (o incluso a imaginarse) figuras y paisajes en las manchas y garabatos, en las sacudidas y explosiones de intenso color que nos estallan encima. Para él la eliminación gradual de todo tema reconocible era un paso necesario en su batalla contra el corrompido materialismo de la época, batalla que, a la larga, le conduciría al reino de la pura espiritualidad [82].

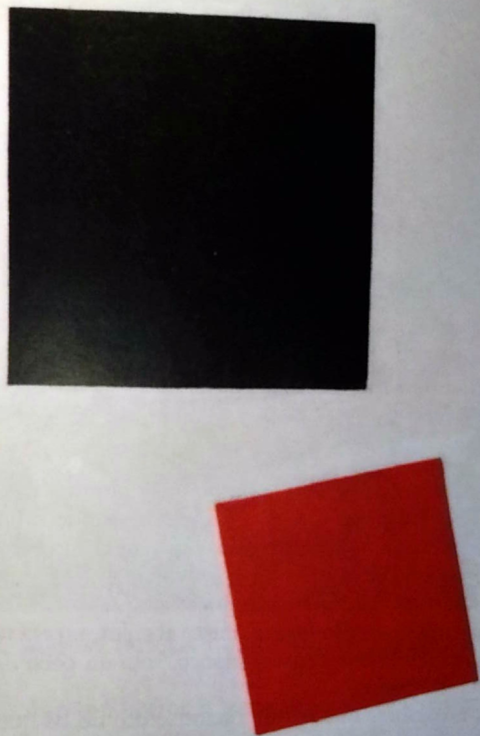
Prácticamente al mismo tiempo, Malevich dio el paso más drástico de todos. En su *Masas de color en la cuarta dimensión* (figura 233), que se expuso por vez primera en 1915, dos cuadrados de diferentes dimensiones, uno rojo y otro negro, están espacialmente yuxtapuestos entre sí, y con los bordes del lienzo gris rectangular sobre el que descansan, de tal manera que el ojo no descubre ninguna relación clara y lógica entre ellos. Como Mondrian, y como muchos artistas rusos, Malevich respetaba a los futuristas por ser los pioneros que habían «introducido lo "nuevo" en la vida moderna: la belleza de la velocidad»; de todos modos rechazaba el futurismo y «escupía en el altar de su arte». Porque el futurismo estaba demasiado atado a las apariencias naturales, mientras que el suprematismo que él defendía se proponía dar un paso más en busca de lo nuevo, y así transmitir lo moderno exclusivamente por medio de formas geométricas de color puro [83].

Los pintores alemanes también se propusieron extender primero y desafiar después las fronteras del arte moderno, pero su actitud tendía a ser muy distinta. Sus cuadros reflejaban el mundo visible con suficiente claridad, pero era un reflejo deformado por el miedo, la violencia y el odio. En las escenas callejeras berlinesas de Kirchner de 1913 y 1914, gigantes de cuerpos en disminución nos adelantan dando zancadas, arrogantes y ostentosas con sus violentos verdes y azules y rojos, las caras convertidas en máscaras en las que ojos y labios pintados han sido brutalmente acuchillados, mientras las llamativas plumas de sus sombreros ocultan prácticamente los edificios apenas visibles tras ellas. Y las pinturas alemanas de esta época que (a la luz de los acontecimientos que siguieron) nos parecen más notables, son obra de otro artista que trabajaba en Berlín, el judío Ludwig Meidner, que combinó el expresionismo de Kirchner y sus amigos con ecos distantes de cubismo y futurismo a fin de producir sus "Paisajes apocalípticos" de 1912 y 1913 (figura 234). La ruina y destrucción de grandes ciudades se habían descrito con gran lujo de detalles desde la Biblia, y muchos artistas, incluidos algunos que hicieron del género una especialidad, como "Monsù Desiderio" en el siglo XVII y John Martin en el XIX, las habían representado con obras espeluznantemente sensacionalistas. Pero las fachadas que se tambalean y se derrumban en los lienzos de Meidner de colores estridentes; las personas presas de pánico, con sombrero hongo, que intentan huir por calles que parecen haberse fundido, transformándose en las sendas dentadas de alguna jungla putrefacta y en desintegración; los cadáveres desnudos y retorcidos, con piernas y brazos extendidos, que yacen entre los escombros de una ciudad asolada por un terremoto devastador; las explosiones mismas que parecen romper el cielo, haciéndolo añicos, eran feroces y discordantes de manera demasiado dolorosa para despertar el deseo por lo pintoresco y lo exótico que había marcado aproximaciones previas a escenas de ruina y de terror [84].

Meidner afirmaba que sus esfuerzos iban en busca de la modernidad y no del horror, y cuando analizó sus metas en 1914, no dio el menor indicio de que se refocilara imagi-




232. Piet Mondrian, *Composición n.° 7 (Fachada)*, 1914 (Forth Worth, Kimbell Art Museum).



233. Kasimir Malevich, *Realismo pictórico. Muchacho con macuto - Masas de color en la cuarta dimensión*, 1914-5 (Col. del Museo de Arte Moderno de Nueva York).

nando alguna terrible fuerza destructiva que pudiera un día visitar Berlín, ni indicación alguna de que compartiera la repugnancia de Kirchner por las multitudes angustiadas que se amontonaban en las calles de la ciudad. Por el contrario. Sólo deseaba «pintar nuestra ciudad, la gran urbe que nos inspira un amor infinito» [85]. Sin embargo, la violencia y la intensidad del lenguaje con que describió cómo había que hacerlo revela mucho sobre la naturaleza de los cuadros que acababa de terminar. Tenemos que abandonar, explicó, esos toques de dulzura rural que han caracterizado los paisajes urbanos de impresionistas como Monet y Pissarro en los decenios de 1870 y 1880: «Una calle no consiste en valores tonales; es más bien un bombardeo de silbantes hileras de ventanas, de violentos conos de luz entre vehículos de todas clases y miles de globos saltarines, andrajos, tablones de anuncios y masas de amenazantes colores sin forma (figura 235)». Tres factores tenían especial importancia para el pintor de escenas urbanas: luz, punto de vista y uso de la línea recta. La luz no debe difundirse por todo el cuadro. Su flujo, por el contrario, debe ser desigual. Rompe las cosas. «Nos deslumbra un caos de luz y oscuridad entre hileras de casas altas». La luz hace que todo se mueva, de manera que torres y casas y faroles parecen estar colgados o balancearse. La luz puede ser blanca o plateada o violenta o azul.

Aún más importante es el punto de vista del artista.

Si, por ejemplo, estamos a mitad de la calle, frente a nosotros, en el extremo más alejado, todas las casas se ven como verticales y las hileras de ventanas parecen confirmar la perspectiva convencional, porque se extienden a lo largo del horizonte. Pero las casas cercanas a nosotros —las que podemos ver sólo con medio ojo— parecen tambalearse y hundirse. Aquí las líneas, que en realidad son paralelas, se lanzan vertiginosamente hacia lo alto y se encuentran unas con otras. Gabletes, chimeneas y ventanas son masas oscuras, caóticas, cortadas con fantástica brusquedad y abundancia de lados.

Sólo la línea recta, cuyo uso había sido excluido de la pintura, podía reproducir fielmente las formas de la ciudad moderna, y los contemporáneos de los modernos ingenieros empezaban a captar su belleza: «Digamos de pasada que el moderno movimiento cubista siente también gran afinidad con las formas geométricas, y que para nosotros su importancia es todavía mayor», porque «¡cuántos triángulos, cuadrados, polígonos y círculos nos asaltan en las calles!» Por lo que se refiere al color, no era necesario decir mucho. Para pintar Berlín, debían usarse negro y blanco, sólo un poco de azul de ultramar y ocre, pero mucha tierra de sombra.

Meidner concluía con palabras que parecen hacerse eco de las que se encuentran en los manifiestos futuristas a los que se refiere de manera explícita:

Pintemos lo que tenemos cerca, la ciudad que es nuestro universo, las calles llenas de estrépito, la elegancia de sus puentes de hierro, sus gasómetros que cuelgan en montañas de nubes blancas, los colores chillones de sus autobuses y las locomotoras de sus trenes expresos, los balanceantes cables del telégrafo (¿no son como una canción?), las arlequinadas de sus columnas de anuncios, y luego la noche, la noche de la gran ciudad... ¿Acaso la carga dramática de la chimenea bien pintada de una fábrica no nos conmueve más hondamente que todos los *Incendio del burgo* y *Batallas de Constantino* de Rafael?

Unas cuantas obras (y unos cuantos conceptos) elegidas casi al azar entre otras muchas igualmente llamativas: cuadros pintados en Ámsterdam y en San Petersburgo, Milán y Berlín; pinturas para celebrar un nuevo mundo que cambiaba con una velocidad (la velocidad del automóvil y del aeroplano) que parecía hacerse más despiadada cada año, y



234. Ludwig Meidner, *Paisaje apocalíptico*, 1913 (Los Angeles County Museum of Art).

pinturas que rechazaban con horror la transformación de ese mundo; pinturas a veces relacionadas entre sí en estilo y en otros casos carentes de toda conexión; pinturas, sin embargo, que tenían siempre dos rasgos en común. Las habían creado artistas no sólo plenamente conscientes del abismo que los separaba del arte anterior, sino que se alegraban de la existencia de ese abismo. Y las habían pintado tan sólo unos años antes de que el mundo en el que las crearon saltara violentamente por los aires y quedara irrevocablemente destruido por la guerra y la revolución. ¿Casualidad o presciencia?

Los pintores mismos de vanguardia fueron los primeros que empezaron a debatir la cuestión de si los trascendentales acontecimientos de aquellos años habían sido previstos de alguna extraña manera en sus obras y en las de sus colegas. Y sus opiniones variaron mucho. Quizá el primer caso de este tipo de planteamiento se produjo a los pocos meses del estallido de la guerra. Cuando se le preguntó si una obra de grandes dimensiones que había terminado poco antes de las Navidades de 1913 —«una pintura no figurativa, un motivo libre de arabesco coloreado, explosivo y balístico en su diseño» [86]— demostraba que ya para entonces había tenido el presentimiento de la guerra, Kandinsky replicó: «No

de esta guerra. No tuve esa premonición. Pero sabía que se estaba librando un combate terrible en la esfera espiritual, y eso hizo que pintara ese cuadro» [87]. Meidner, por otra parte, concretó mucho más cuando, en 1919, declaró que sus pinturas anteriores a la guerra se hicieron en un momento en que «la gran tormenta del mundo estaba ya enseñando los dientes y arrojando su violenta sombra sobre la mano quejumbrosa que llevaba mi pincel» [88]. En el mismo año, Malevich escribió que «cubismo y futurismo eran movimientos revolucionarios en arte, que anticipaban la revolución en la vida económica y política de 1917» [89].

Quizá tenga importancia, sin embargo, que Malevich haya mencionado los dos estilos que él había rechazado de manera deliberada, incluso públicamente, al adoptar el suprematismo, por considerarlo más adecuado en aquel momento. Es cierto que algunos otros miembros de la vanguardia de preguerra tuvieron gran interés en negar cualquier parentesco de su arte con el futuro tal como había llegado a concretarse, en oposición al futuro por el que habían luchado tan ardientemente antes de 1914. Así Vlaminck —cuyo papel pionero como admirador de artefactos africanos y pintor de vigorosos paisajes de estilo *fauve* había sido muy elogiado por Guillaume Apollinaire— llegó hasta el punto de dar a entender que la futilidad de los cubistas, y sobre todo de sus admiradores, había prefigurado la inevitable devastación que siguió a su triunfo. En un escrito de 1929, Vlaminck describió cómo

hacia mediados de junio de 1914 entré en una galería de arte moderno en la rue de La Boétie. Unos pocos estetas contemplaban fascinados una de las últimas lucubraciones cubistas, colgada sobre el escritorio del señor Paul Guillaume, al mismo tiempo que hablaban de ella con el tono

235. Ludwig Meidner, *Wahnsee Bahnhof*, tinta con realces en blanco, 1913 (Los Angeles County Museum of Art).



de los iniciados o de los conversos. El suelo se estremeció bajo mis pies. Ver a aquellos miembros de la llamada elite —jóvenes intelectuales y graves figuras de lentes con montura de oro— mirando con respeto aquellas formas geométricas y coloreadas; oírles pedir explicaciones a quienes financian tales engaños, convencidos de que por una modesta suma conseguirían su parte del tesoro de las Españas, todo eso me hizo tener la premonición de un precipicio. Vi que la estupidez humana no tenía límites y comprendí que era capaz de las locuras más disparatadas. De repente, en un fogonazo, preví la guerra [90].

Distinciones de este tipo no tardaron en desaparecer una vez que los historiadores de la cultura recogieron la idea de que los artistas de vanguardia habían tenido de algún modo una premonición de la llegada de un nuevo mundo: fauvismo, cubismo, futurismo, suprematismo, neoplasticismo, expresionismo..., se los utilizó a todos, de manera indiscriminada, para aportar las pruebas necesarias [91].

Kandinsky, en carta dirigida a Michael Sadler, a quien había regalado el cuadro, negó que su pintura "explosiva" de 1913 tuviera como base una intuición de la inminencia de la guerra. Ese mentís afectó profundamente a Sadler, porque casi veinte años después volvió a ocuparse del tema y procedió a estudiarlo en un contexto más amplio. Sadler, nacido en 1861, era una figura muy conocida del mundo docente anglosajón. Convertido en exigente coleccionista de pintura, se relacionó con Kandinsky en 1912 gracias a su hijo, que, dos años después, traduciría al inglés *Über das Geistige in der Kunst*. Padre e hijo visitaron a los Kandinsky en Baviera y quedaron muy impresionados por la sencillez de su modo de vida, su carácter afable y los cuadritos sobre cristal que colgaban de las paredes de su casita de campo, «de colores muy vivos y en su mayoría de tema religioso, algunos pintados por campesinos bávaros del siglo XVIII, otros por un habitante de Murnau, el último que practica ese antiguo arte tradicional y unos pocos (místicos y de aspecto primitivo) por Kandinsky mismo» [92]. Sadler compró algunas de aquellas obras sobre la marcha, pero la pintura de mayores dimensiones, *Fragmento 2 para Composición VII* (figura 236), la más importante de sus obras de preguerra, que Kandinsky le envió inesperadamente a Inglaterra, quizá proporcionó al erudito inglés una considerable sorpresa. En cualquier caso, le puso el mote de "Guerra en el aire", y «un año después, más que familiarizados ya con bombas y aviones de combate», le preguntó al artista cuál era su significado [93].

En 1932, Sadler, a quien se le había concedido el título de Sir y era Rector del University College de Oxford, dio una conferencia en la Liberal Summer School de aquella ciudad, acompañada de la exposición —que pudo verse por espacio de dos días y que estuvo instalada en el refectorio y en la biblioteca de su *college*—, de «casi doscientos ejemplos de arte moderno (cuadros, dibujos, litografías, grabados en color, escultura, cerámica y tejidos)». El título de la conferencia era "Arte moderno y revolución" y estuvo dedicada a la cuestión de «si la disposición mental y el estado de ánimo que ponen de manifiesto las obras de muchos artistas modernos anuncia la revolución económica y social» [94]. Leonard y Virginia Woolf la publicaron inmediatamente en Hogarth Press, como uno de sus opúsculos "Día a Día".

La exploración hecha por Sadler de un tema que atrae por principio al temerario, al seguro de sí mismo y al místico, es modesta y cautelosa, con predisposición a lo racional. Pero paga esas cualidades con la renuencia a agotar cualquier argumento o a llegar a conclusiones sobre casos concretos. Da vueltas en torno a la cuestión principal, se acerca mucho a veces, pero enseguida pasa a otras cuestiones, como la descripción de las principales características del arte moderno y, de manera más satisfactoria, de la naturaleza de la "re-

pugnancia, indignación y alarma» despertadas por él. Sus pertinentes observaciones acerca de esta cuestión, a menudo basadas en sus propias experiencias, le llevaron a suponer que, de hecho, los poderes proféticos mismos del artista innovador hacían que nos sintiéramos incómodos con él. Sin embargo, Sadler no es del todo preciso sobre le existencia real de esos poderes. Refiriéndose a los grandes cambios del gusto que han marcado el arte europeo a intervalos irregulares, admite que «es arriesgado tratar de responer a la pregunta de si, en estas primeras transmutaciones del gusto, el artista se adecua a nuevas condiciones ya vigentes o es el heraldo de sorprendentes cambios todavía por llegar». Sadler se muestra, en un primer momento, bastante más confiado al sugerir que «en el agresivo modernismo de buena parte del arte de nuestro tiempo hay un algo amenazador, algo que asusta a quienes ven el futuro con aprensión. ¿Acaso estas novedades en la esfera del arte presagian un cambio drástico en nuestra actual manera de vivir y en las creencias que tienen poder sobre nuestra voluntad? Pero acto seguido, de forma característica, retrocede, porque los movimientos en curso en el arte moderno «son tan diversos y dispares que sólo pueden anunciar un futuro de confusión».

Hay, sin embargo, un breve y asombroso pasaje en la conferencia en el que Sadler arroja temerariamente toda cautela por la ventana. No estaba dispuesto a aceptar en su totalidad las consecuencias del mentís de Kandinsky a la intuición premonitoria, y llegó a sugerir que no sólo él, sino también Meryon —en un aguafuerte del Ministerio de Marina de París, fechado en 1866— habían profetizado los ataques aéreos de la gran guerra: «Fue casi el último aguafuerte que grabó antes de morir. En silueta sobre nubes de tormenta iluminadas por la aurora o la puesta de sol, aviones enemigos se lanzan al ataque. Algunos de los aeroplanos tienen forma de peces o pájaros o caballos, pero otros podrían pasar por los aparatos que vemos en la actualidad».

Semejante vuelo imaginativo no es nada característico de un orador que ha proclamado: «no quiero decir ni un poquito más de lo que siento», por lo que sus reflexiones al parecer más maduradas sobre la cuestión son mucho más comedidas:

> Algunos hombres con genio que practican el arte de la pintura han tenido premoniciones. Esas premoniciones eran vagas, tanto las pesimistas como las optimistas. Pero algunas personas de sensibilidad fuera de lo común han tenido, al parecer, un vislumbre de lo que estaba en el ambiente, y de lo que estaba a punto de brotar por causas que aún permanecían ocultas a nuestra normal observación. De todos modos, hemos de tener en cuenta que esas causas, que llevaban actuando largo tiempo sin ser advertidas, pueden ser captadas por algunos hombres que han tenido especiales razones y facilidades para estudiarlas. Y siempre es posible que de una fuente de esas características el pintor haya captado indicios de lo que estaba a punto de suceder.

Una conclusión tan medida y racional como ésta puede muy bien crear la sensación de que niega la importancia del problema en su totalidad y, de hecho, el mismo Sadler, al final de su conferencia, parece haber sentido que los portentos sobre los que había llamado anteriormente la atención eran mucho menos importantes de lo que creía. Las tensiones del arte moderno parecen presagiar tan sólo «cambios profundos en el orden económico vigente y en nuestra forma de gobierno y, en consecuencia, en nuestro sistema de educación». El mundo nuevo «quizá signifique para algunas personas, como sugiere en Oslo la escultura simplificada de Vigeland, el regreso a una vida más primitiva de aquélla a la que estamos acostumbrados en el presente». Por lo que «para atender a las necesidades de esta época parece inevitable que haya un cambio en la fórmula de la educación liberal. Se necesita algo que integre cuerpo, mente y emociones».



236. Wassily Kandinsky, *Fragmento 2 para Composición VII*, 1913 (Buffalo, Albright-Knox Art Gallery).

Poco más de un decenio después pudo verse con toda claridad que tales profecías eran patéticamente sosas (aunque es cierto que la vida "más primitiva" aparentemente presagiada por la "escultura simplificada" de Vigeland habría implicado presumiblemente la desnudez total). En 1946, al volver la vista sobre más de treinta años de un horror sin precedentes, años que, sin embargo, habían sido también testigos de mucha pintura de elevadísima calidad, el historiador del arte de nacionalidad francesa Germain Bazin se mostró mucho más intransigente que Sadler al tratar de enlazar esos dos fenómenos. En un pequeño libro que tituló *Le crépuscule des images* insistió en que el artista «es algo parecido a un mago dotado de clarividencia, por lo que del palimpsesto de una época puede desentrañar su destino y expresarlo con el lenguaje de las formas. Porque el artista es con frecuencia un profeta cuya visión no es tanto el producto de su propia época como el augurio de un tiempo venidero. Una obra de arte —al menos cuando se trata de una obra de genio— es una previsión o una correspondencia más que una consecuencia». El ejem-

plo que Bazin eligió para ilustrar este punto es un tanto extraño y él, comprensiblemente, lo describió como muy notable. El mural de Tintoretto representando el *Paraíso* en el Palazzo Ducale de Venecia (que data aproximadamente de 1588) proporciona al parecer un equivalente visual de la noción de gravedad universal en el momento mismo en que Copérnico acababa de descubrir el principio del heliocentrismo (lo que sucedió en el primer decenio del siglo XVI), algo que, ciertamente, Tintoretto ignoraba por completo [95].

Las intuiciones de los artistas, afirma Bazin, son con frecuencia más intensas que las de los pensadores, y la fuerza creadora de los artistas, que no se ve limitada por el mecanismo lógico de las palabras, siempre se anticipa al pensamiento escrito y llega más lejos. Por ello los artistas precedieron a los escritores a la hora de captar el derrumbe del mundo en el siglo XX. Precisamente cuando la "douceur de vivre" estaba en su apogeo y el mundo se emborrachaba con el torbellino de los valses vieneses, empezaron a aparecer augurios de lo que se nos venía encima: las sangrientas marionetas de Rouault, las máscaras pesadillescas de Ensor; las gesticulaciones de los *fauves* y de los cubistas, «esos torturadores del cuerpo humano al que durante mil años se había rendido culto considerándolo sagrado»; los turbulentos paisajes de Vlaminck, las calles sin alegría de Utrillo; y, sobre todo, los payasos desesperados del periodo azul de Picasso. Picasso, efectivamente, "el genio profético de nuestro siglo", presagió todos sus desastres «en el momento mismo en que la humanidad danzaba sobre un volcán y se dejaba hipnotizar por las promesas de la edad de oro con que los ideólogos, los sociólogos y los demócratas estaban deslumbrando al mundo». Y, mucho antes de los primeros crímenes de Alemania contra la civilización, el suplicio a que estaba sometido ese país quedó de manifiesto por el resurgir del expresionismo, mientras que los retratos de industriales civilizados, arquitectos, eruditos y amantes del arte pintados por el austriaco Kokoschka demuestran que había sido capaz de captar «la bestia de presa que se encuentra en todo alemán» [96].

Nadie negará que un artista, al igual que un escritor o un político, puede especular sobre el futuro y quizá trate después de expresar su visión de ese futuro haciendo uso de un estilo peculiar o de una especial selección de imágenes. Y la especulación sobre las posibilidades de una guerra en Europa y una revolución en Rusia estaba muy extendida durante los primeros años del siglo XX. Pero el poder profético atribuido a los artistas en casos como los considerados en este capítulo está relacionado con su excepcional sensibilidad más que con su habilidad para hacer suposiciones inteligentes o su facultad de raciocinio; de hecho, como hemos visto, se cree con frecuencia que se trata de un talento casi de características místicas, del que el artista no se percata y que, por definición, sólo puede detectarse retrospectivamente. Esa percepción retrospectiva afecta inevitablemente la manera en que se juzga a un pintor. Los coleccionistas del *ancien régime* disfrutaron probablemente con las imágenes del Louvre en ruinas, obra de Hubert Robert, inspiradas por los restos de palacios y templos de la Roma antigua, considerándolas agradables *capricci*, un tanto excitantes; en 1791, sin embargo, el filósofo alemán Grimm, editor de los *Salons* de Diderot, escribía amargamente a Catalina la Grande que «sólo cabe suponer que Robert, cuyo principal talento es el de pintar ruinas, se encuentre ahora en su elemento. Dondequiera que vuelva la vista, encontrará que su especialidad está muy de moda, y que puede ver las ruinas más hermosas y recientes del mundo entero» [97]. Y es posible que el mismo Robert haya recordado con dolor sus antiguas fantasías cuando, muchos años después, se encontró —sin duda con gran asombro por su parte— pintando la demolición de algunas de las mejores iglesias de París.

Sin embargo, no toda pintura de catástrofe ni todo cambio estilístico decisivo se han visto seguidos de inmediato por acontecimientos espectaculares en el mundo exterior,

como sucedió con las fantasías sobre ruinas de Hubert Robert y los paisajes urbanos apocalípticos de Ludwig Meidner. El caso de Delacroix es revelador. Sus innovaciones estilísticas sobresaltaron a sus contemporáneos, y sus imágenes todavía nos impresionan por su violencia: entendemos por qué Baudelaire echó mano del elemento de "moloquismo" encontrado en su obra e, incluso, por qué atribuyó a Delacroix una intuición especial de las corrientes ocultas más profundas y más genuinas de la "modernidad" del siglo XIX [98]. Pero nada tiene de sorprendente que Michael Sadler se tomara, al parecer, la molestia de seleccionar a Delacroix como ejemplo de pintor que se ajustó "a nuevas condiciones ya vigentes" como distintas de otras que anunciaban "cambios sorprendentes todavía por llegar" [99]. Nadie parece haber defendido que *La mort de Sardanapale* "presagiara" la revolución de 1830, o *Attila et les Barbares foulant aux pieds l'Italie et les Arts* las catástrofes de la guerra francoprusiana ni de la Comuna. El don de adivinación se ha distribuido de manera un tanto arbitraria, y pecaría de imprudente el historiador que pusiera demasiada confianza en las pruebas que sugiere.

# 15

# Huizinga y el «Renacimiento flamenco»

I

En 1919, en una época en que muchas personas con inclinación a la especulación histórica sugerían que los grandes cambios en las artes visuales podían proporcionar pistas valiosas sobre cambios más importantes que sólo más adelante se harían patentes en otros sectores de la actividad humana, el historiador neerlandés Johan Huizinga publicó *El otoño de la Edad Media*, en el que argumentaba que se había interpretado mal una innovación artística muy llamativa: el aparente "realismo" introducido por Jan van Eyck y sus sucesores en el arte flamenco del siglo XV. Lejos de anunciar el nacimiento de una nueva sociedad, obras como el retablo de Gante debían verse como reflejo terminal de una civilización que se hallaba en el último estadio de descomposición. En apoyo de esta opinión, y en ulteriores reflexiones sobre algunas de las consecuencias que se derivaban de ella, Huizinga planteó varias preguntas breves, casi fortuitas, pero profundas, sobre las relaciones entre el arte y la imaginación histórica. Hasta donde se me alcanza, pocas de esas preguntas se han analizado con la atención que merecen, y Huizinga sigue siendo el último gran historiador que ha hecho una destacada aportación al tema objeto del presente libro. El alcance y la naturaleza de esa aportación sólo se puede apreciar si se examinan con cierta extensión los antecedentes del problema que él exploró [1].

II

Siempre, desde el Renacimiento e incluso antes, se han introducido cuestiones de nacionalismo —o, al menos, de patriotismo local— en buena parte de los escritos históricos. La afirmación de Vasari de que en Italia la escuela florentina aventajaba a todas las demás, provocó, en vida suya (y aún más en los siglos XVII y XVIII) violentos contraataques de los defensores de otras ciudades italianas, si bien todos estaban de acuerdo en que las glorias artísticas de Italia superaban a las de cualquier otra región de Europa. Sus argumentos se basaban unas veces en la precocidad de éxitos pasados, otras en la calidad de los artistas de su época y, en ocasiones, en una mezcla de ambas cosas, mientras que los franceses, que salieron a la palestra por primera vez hacia finales del siglo XVII, sólo podían elegir la segunda alternativa como base de sus reivindicaciones.

Muchas de las controversias resultantes tuvieron, al menos, como consecuencia útil, la investigación de obras de arte olvidadas y de archivos sin explorar, si bien, en sus primeras etapas, esas investigaciones sólo tendían a interesar a los eruditos que participaban activamente en ellas. Hemos visto, sin embargo, que, para los escritores de mentalidad más filosófica del siglo XVIII, las artes empezaron a servir como importante indicador con

que medir otros muchos aspectos de la civilización, y que esa tendencia se intensificó en gran medida durante el periodo romántico y en épocas posteriores. En la Roma del siglo XVI, la insuficiencia que al parecer se encontraba en el arte de Ticiano, comparado con el de Miguel Angel, podía atribuirse a la lamentable costumbre del veneciano de no prestar suficiente atención al dibujo; pero en el Berlín del siglo XIX, la falta de suave profesionalismo que, al parecer, se apreciaba en el arte de Durero, al compararlo con el de sus contemporáneos italianos, podía sugerir consecuencias mucho más profundas y de mayor alcance. Constituía un «fiel espejo de su espíritu noble, puro, auténtico y verdaderamente alemán» [2]. Suposiciones como las citadas, de manera explícita o implícita, estaban presentes en la mayoría de los escritos sobre arte que circulaban por Europa.

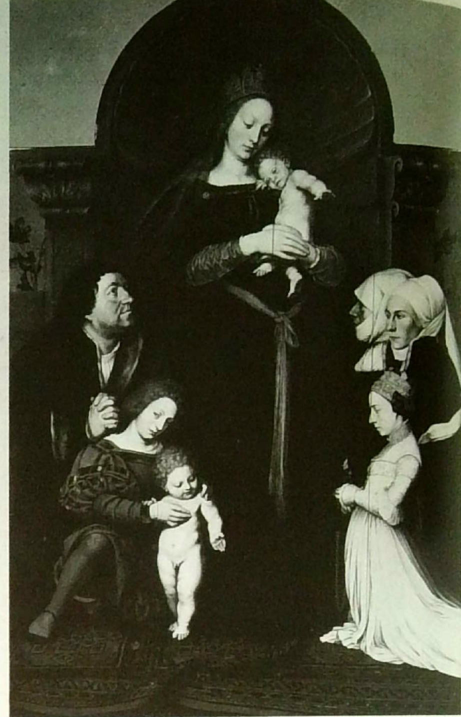
La posibilidad de alcanzar conclusiones de esta naturaleza se había visto grandemente estimulada por los trastornos artísticos que acompañaron a la Revolución francesa. El traslado a París de obras maestras de Europa septentrional, legendarias pero poco conocidas, como las tablas del retablo de Gante, y la aparición en el mercado de pinturas medievales desconocidas, procedentes de iglesias y conventos secularizados, ofrecía impresiones visuales muy estimulantes a aquellos que, por diferentes razones, estaban dispuestos a ver con agrado un cambio de perspectiva. En particular, para cierto número de entendidos y coleccionistas alemanes, el descubrimiento de esas pinturas (incluso antes de que se identificasen correctamente los nombres de sus autores) parecía apuntar a la existencia de una herencia cultural igualmente digna de admiración, o incluso más, que la herencia tradicional, ligada a la antigüedad y al siglo XVI italiano. Antes de que transcurriera mucho tiempo, la iniciativa pasó del entusiasmo de personas individuales a los museos públicos y a la investigación erudita.

En sus primeros estadios, el redescubrimiento de los pintores flamencos y alemanes de los siglos XV y XVI se desarrolló simultáneamente, sin que se distinguiera mucho entre ellos [3]. En los primeros vanos de la Gran Galería del Louvre se exhibían unos cuantos Van Eyck y “Hemmelinck” y “Claissens”, traídos de Brujas y Gante, junto a obras de Durero y Holbein; estas pinturas estaban colocadas en orden cronológico y se las clasificaba en general como de “escuela flamenca”, aunque en las anotaciones del catálogo para cada una de las obras se reconocía que existían diferencias entre las escuelas [4]. Al parecer despertaron muy poco interés y sin duda los visitantes pasaban a toda prisa, para extasiarse, más adelante, con un considerable número de obras de Van Dyck, Rembrandt y Dujardin. En julio y agosto de 1802, sin embargo, Friedrich Schlegel los examinó con gran interés. Schlegel tenía treinta y dos años y hasta entonces su interés se había centrado sobre todo en la antigüedad y en la literatura contemporánea. Pero precisamente antes de visitar París había pasado cuatro meses en Dresde, donde las obras maestras del Renacimiento italiano vistas en el museo de esa ciudad le impresionaron de manera decisiva, y donde tuvo largas conversaciones sobre el arte alemán antiguo con Wilhelm Tieck, apasionado admirador de Durero. Tieck fue el destinatario de sus impresiones sobre el Louvre, que se publicaron por vez primera entre 1803 y 1805 [5].

Como era de esperar, a Schlegel le impresionaron grandemente en el Louvre los cuadros de Rafael y de Correggio, artistas representados en Dresde con obras de fama mundial; pero declaró que no le atraía el arte italiano posterior, y decidió dedicar algunas páginas a las pocas “pinturas alemanas antiguas” expuestas, que comenzaban con una serie de obras excelentes atribuidas a Jan van Eyck, en cuyas *Bodas de Caná* (figura 237) las cabezas de las mujeres le recordaban a las de la celebrada *Madona del burgomaestre Meyer* de Holbein (figura 238), que había admirado en Dresde [6]. En ambos casos se veía, en opinión de Schlegel, una mezcla similar de humildad y divinidad, y también mayor since-



237. Gerard David (obra atribuida en otro tiempo a Jan Van Eyck), *Las bodas de Caná* (París, Louvre).



238. Copia antigua de una obra de Holbein, *La Madona del burgomaestre Meyer* (Dresde, Gemäldegalerie).

ridad que en la *Madona* de Rafael (Sixtina), donde la representación de lo divino era demasiado general y hubiera resultado igualmente adecuada para una Juno o incluso una Diana (fuente de la que era muy posible que procediera). A Van Eyck —cuyas tablas del retablo de Gante Schlegel también alabó con calor— se le debía considerar en realidad fundador de la escuela alemana que culminaba con Holbein y Durero [7]. De hecho, los principales éxitos de la pintura alemana estarían ligados a uno u otro de los estilos encontrados en esos tres maestros.

A Van Eyck, Holbein y Durero se los conocía muy bien de nombre [8], pero, señalaba Schlegel, en los primeros tiempos del arte alemán (e italiano) también habían aparecido otros pintores notables cuyo recuerdo se había visto rápidamente eclipsado por esos tres maestros famosos. Uno de ellos era "el viejo pintor Hemmelinck", cuya obra del Louvre, representando a varios santos en un paisaje, estaba a la altura de las mejores obras de la escuela alemana.

El "tríptico de Moreel" de Memling (figura 239) fue sin duda confiscado por los ejércitos franceses, que se lo llevaron del Hospicio de Saint-Jean en Brujas, porque en una guía muy prestigiosa de 1769 se admiraba su «précieux fini et la plus belle couleur; c'est le plus beau Tableau de ce Maître, c'est même une curiosité» [9]. En la gran tabla central, san Cristóbal, con túnica azul y manto rojo, acaba de llegar a tierra firme después de cruzar, con ayuda de su largo bastón, el río que queda a su espalda; lleva sentado en el hombro a un niño Jesús con halo dorado, y tiene a cada lado un santo tonsurado vestido de negro, uno con un báculo y el otro acariciando a un ciervo. El paisaje, de vegetación exuberante, aunque montañoso, se extiende hasta lo lejos bajo un cielo encapotado que se oscurece. En las tablas laterales, el donante y su esposa están arrodillados en sus reclina-

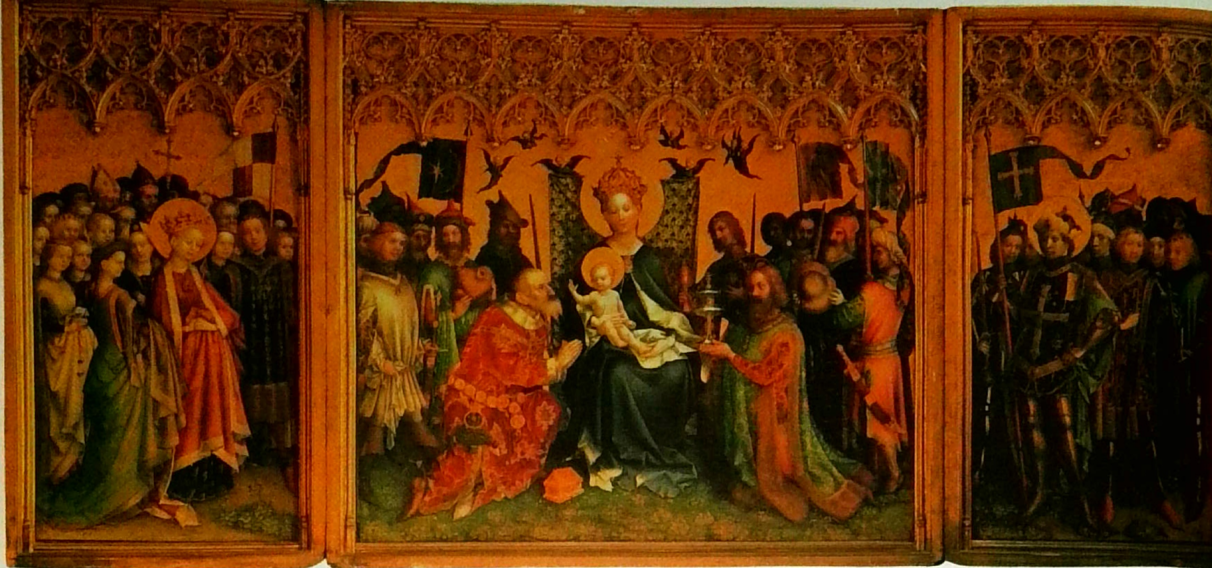


239. Memling, tríptico de Moreel (Brujas, Museo Groeninge).

torios; detrás, sus hijos e hijas; y a su lado, protegiéndolos, los santos de su nombre, Guillermo y Bárbara. El tríptico no parece haber llamado la atención en París hasta que Schlegel descubrió, por mediación suya, la existencia de un tipo de experiencia artística que hasta entonces desconocía por completo. Porque lo que le cautivó por encima de todo fue el sentimiento (y no el "précieux fini"): la expresión amable de san Cristóbal, la tranquilidad, la simplicidad, la paz, la calma, la suavidad, el candor; Schlegel reitera éstos y otros términos parecidos, como hipnotizado tanto por la visión como por su incapacidad para transmitir —a Tieck y a sus amigos, que no conocían nada con lo que él pudiera compararlo— la esencia de su belleza. Excepto Durero, quizá; pero Durero sin el elemento de caricatura, un Durero infinitamente más dulce. Sin duda la obra era quintaesencialmente alemana por su carácter.

En septiembre de 1803, tres jóvenes de Colonia amantes del arte, Johann Baptist Bertram y los hermanos Boisserée (Sulpiz y Melchior), llegaron a París y pronto se hicieron muy amigos de Schlegel, que les mostró los cuadros del Louvre que tanto admiraba; ellos, a su vez, le iniciaron en la arquitectura gótica, ya que hasta entonces ni siquiera había visitado Notre-Dame. En abril de 1804 hicieron juntos una expedición a Colonia, deteniéndose por el camino en Bruselas, Lovaina, Aquisgrán y otras ciudades históricas [10]. En el museo de Bruselas, bien iluminado, donde pudieron ver otra exhibición de pinturas septentrionales antiguas, Schlegel trató de distinguir de nuevo las características de los estilos alemán y flamenco y de entender la relación entre ambos. No siempre resulta fácil seguir su razonamiento, porque ya no es posible identificar muchas de las obras que analiza, pero en general consideraba a Durero como un artista que había tratado de combinar las cualidades de ambas escuelas. No pudo, sin embargo, encontrar otro pintor que le conmoviera tanto como Memling.

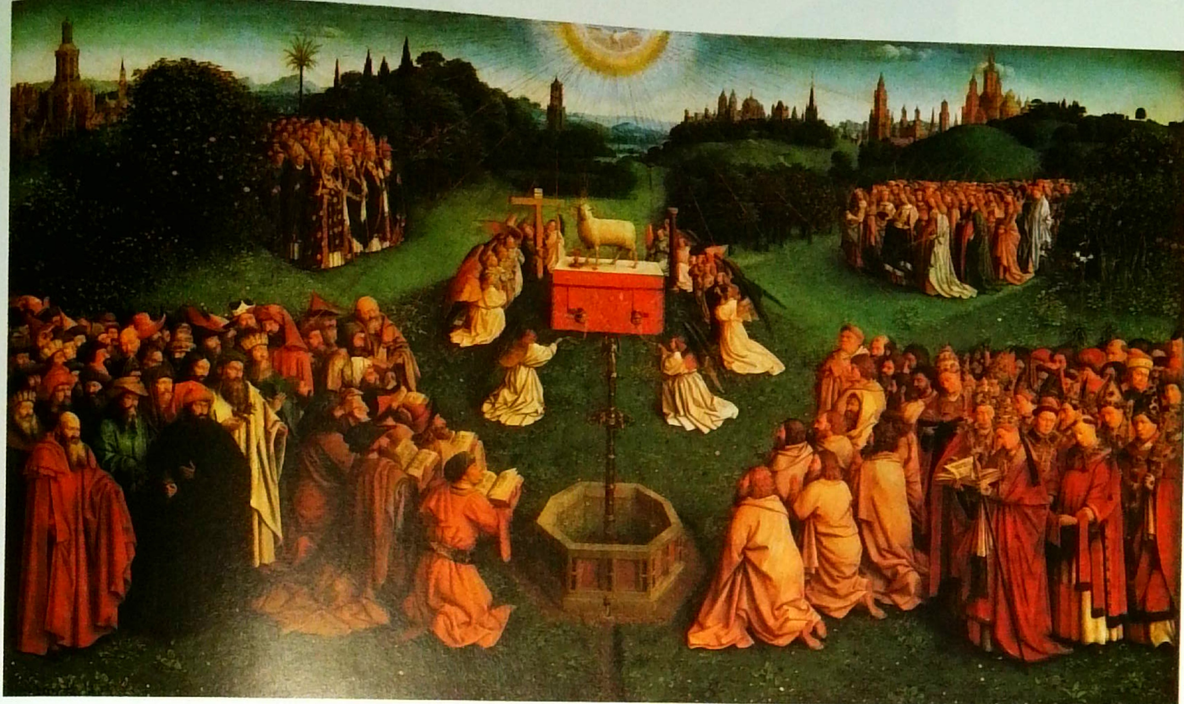
Colonia estaba ocupada por los franceses, la propiedad eclesiástica había sido secularizada y, de los escombros y la confusión, unos pocos coleccionistas, a los que ahora se unieron los hermanos Boisserée, empezaban a reunir maravillosas pinturas que demostraban «la unidad e interconexión de los primeros estilos alemán y neerlandés» [11]. Aunque



240. Stefan Lochner, *Adoración de los Magos con Santa Ursula y San Gereón* (Colonia, catedral).

Schlegel admiró entusiasmado esas colecciones, un gran tríptico con fondo dorado de la *Adoración de los Magos* (figura 240), en la capilla del ayuntamiento, le proporcionó la segunda revelación de lo sublime que tuvo en aquellos años [12]. Su gran calidad había hecho que, inevitablemente, se atribuyera a Durero, el más grande de los artistas alemanes, pero aunque Schlegel coincidió en que las extrañas posturas y ropajes de algunos de los servidores de los Magos recordaban vagamente su estilo, la atribución no era convincente. El suave color carne de los rostros estaba mucho más cerca de Holbein, pero se trataba de características de la época en general más que de rasgos de algún artista concreto. El primer término, de color verde oscuro y con aspecto de alfombra, y la expresión seria de los rostros recordaba mucho a Van Eyck: el tríptico combinaba, de esa manera, rasgos de los tres grandes maestros. Pero una vez más, como en el caso de Memling, fue el sentimiento —sobre todo la expresión de amor espiritualizado— lo que más impresionó a Schlegel, y en ese punto sobrepasaba a los tres genios tutelares. Después de enumerar algunos de sus atractivos, Schlegel describía el tierno dolor con que santa Ursula contempla a su joven enamorado (en el lateral izquierdo del tríptico); las tranquilas actitudes y semblantes pálidos de los mártires que tiene a su lado; y todos los melancólicos accesorios que transforman la jubilosa grandeza del tema principal en un sentimiento íntimo de dulce amor. Schlegel concluía que era imposible ver nada más perfecto hecho por la mano del hombre.

Pero, ¿quién era el autor de aquella obra maestra? Se trataba de un desconocido, como el arquitecto de la catedral de Colonia, porque a ambos les había movido el amor al trabajo y no la vanidad. Schlegel, sin embargo, estaba seguro (sin entrar en discusiones sobre la cuestión) de que no era posterior a 1410, y eso significaba que sólo podía haberlo pintado el maestro Wilhelm, mencionado en una crónica de finales del siglo XIV como el artista más famoso de la época. La cronología era un tanto dudosa —Schlegel aludía en términos generales al florecimiento de la escuela alemana ejemplificado por Wilhelm de



241. Jan Van Eyck, retablo de Gante: tabla central que representa la *Adoración del Cordero Místico* (Gante, catedral de San Bavón).

Colonia, Johann Van Eyck y Hemmelinck [13]— pero pronto se aceptó en Alemania que los maestros de la escuela de Colonia habían proporcionado el estímulo necesario para originar la pintura en tabla de Flandes [14]. Y, al cabo de doce años, Goethe habló del tríptico de la *Adoración de los Magos* (aún sin atribuir a Stefan Lochner) como «objeto de tanta adulación que tengo el temor de que pronto quede tan oscurecido para la imaginación por esos ditirambos como lo estaba anteriormente para los ojos de la carne por el humo de lámparas y velas» [15].

La exquisita ternura y el sentimiento religioso de la escuela de Colonia, cuyas obras recién descubiertas se comparaban repetidamente con las obras maestras de Fra Angelico, siguieron despertando apasionado entusiasmo en Alemania, y en otros lugares de Europa, una vez que los resultados de las investigaciones de los eruditos alemanes estuvieron disponibles en traducción [16]. Pero de manera gradual se hizo patente que aquellas pinturas "infantiles" eran muy diferentes por su carácter de las que se veían en Flandes, como señaló por vez primera con absoluta precisión Gustav Friedrich Waagen en 1822. En su monografía —breve, pero que hizo época— sobre los hermanos Van Eyck, publicada aquel año en Breslau (e ilustrada tan sólo con un esquemático diagrama), Waagen, que tenía entonces veintiocho años, prescindió de las efusiones sentimentales que habían caracterizado hasta entonces los análisis de los primitivos septentrionales. Waagen examinó con imparcialidad sus logros y exploró las fuentes escritas originales que se conservaban, en lugar de repetir las tradiciones no comprobadas transmitidas por historiadores de épocas posteriores. Al hacerlo rompió también con las convenciones de los círculos en los que él mismo había crecido y, junto con su mentor Carl Friedrich von Rumohr, recurrió,

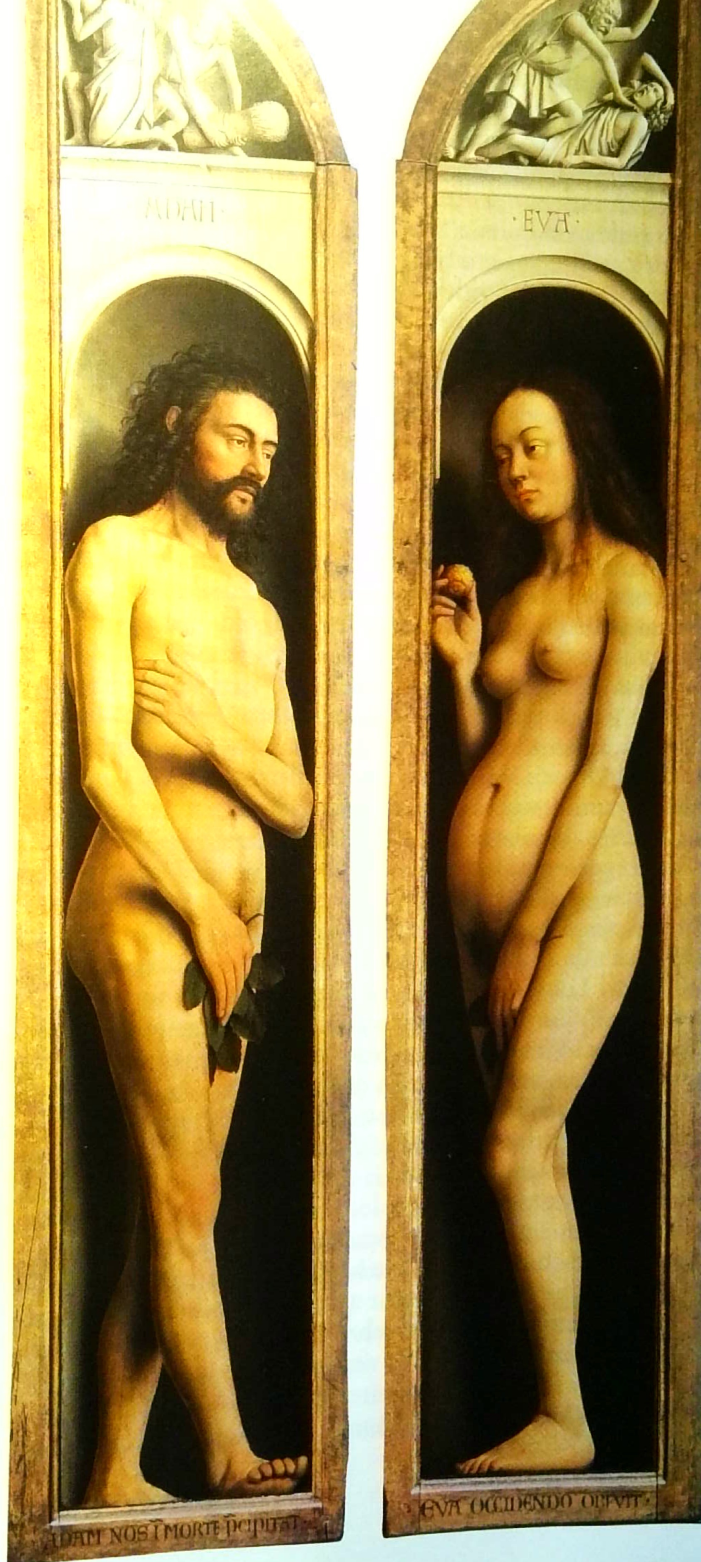
seguro de sí mismo, a las técnicas aplicadas por Neibuhr a las primeras leyendas de Roma. Con su *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, y con *Italienische Forschungen* de Rumohr, publicado unos años después, salieron a la luz épocas desconocidas del arte y se inició una nueva era para los escritos de historia del arte [17].

Era cierto, señaló Waagen, que existían ciertos paralelismos entre la escuela de Colonia y los hermanos Van Eyck. Si se comparaban, efectivamente, las pinturas de Jan van Eyck (figura 241) con la *Adoración* de Colonia, caracterizada por una composición simétrica, una relación correcta entre las figuras, vestiduras simples y nobles, así como por las expresiones hermosas, puras y tiernas de las facciones de las mujeres y las serias de los hombres, el pintor flamenco podría incluso parecer inferior en esos extremos [18]. Pero, cuánta más vida e individualidad y variedad se encontraban en Van Eyck; y qué diferente era su técnica pictórica: contornos firmes y fuertes, por ejemplo, en lugar de la suavidad que caracterizaba a la escuela de Colonia; auténticos y audaces colores locales en lugar de la palidez germánica. Van Eyck era el heraldo de una escuela de arte específicamente neerlandesa cuya naturaleza estaba moldeada por circunstancias sociales y políticas muy precisas.

Con algunas reservas, la distinción trazada por Waagen entre las escuelas de Colonia y flamenca llegó a aceptarse de manera general [19], aunque la controversia sobre la relativa importancia de sus aportaciones al arte europeo aún seguía resonando más de medio siglo después [20]. Tanto los artistas flamencos como los alemanes podían reclamar la admiración de quienes creían en el progreso (gracias a sus respectivos “descubrimientos” de la técnica de la pintura al óleo y del grabado), pero en una época en la que se consideraba que los estilos medieval y renacentista habían sido casi ideológicamente antagonistas, la situación exacta de los hermanos Van Eyck seguía siendo un tanto incierta.

Se aceptaba que su obra «representaba con acierto el arte y la naturaleza en toda su verdad» [21]. Al espectador se le llevaba en todas direcciones hasta el espacio más distante, y «el conjunto del mundo visible a nuestro alrededor, el cielo y la tierra, objetos cercanos y distantes, la silueta airosa de una montaña lejana, el verde prado, árboles cargados de fruta, las comodidades y la elegancia de las moradas de los hombres y los diferentes utensilios y necesidades de la vida» quedaban reflejados en sus obras. Y, sin embargo, aunque las figuras humanas «se hallan en necesaria relación entre sí, y forman, junto con los accesorios, por primera vez, un todo perfecto y significativo», de todos modos, «las figuras aisladas todavía conservan la solemnidad y dignidad estatuarias del estilo antiguo, y los artistas sólo han añadido más vida a los mismos motivos tradicionales». Sin embargo, incluso aunque el retablo de Gante (ya desmembrado) demostraba que los hermanos «se hallan en la frontera de dos estilos diferentes», debe considerarse que su obra marca una orientación completamente nueva en lugar de ser «el último eslabón de una cadena de mejoras gradualmente desplegada». De ese modo, muy poco después del amanecer de los estudios sobre Van Eyck, encontramos ya, provisionalmente formuladas, las cuestiones cruciales —¿realismo o simbolismo? ¿progreso o reacción?— que iban a colorear, casi un siglo después, la interpretación de toda una civilización: la de la Borgoña del siglo XV.

Al conde (más adelante marqués) Léon de Laborde, el erudito que puso las bases para el análisis y la elucidación modernos de esa civilización, el arte de los Van Eyck no le planteaba esas ambigüedades. En 1847, después de superar grandísimos obstáculos, se le permitió por fin ver los extremos de las puertas del políptico de la *Adoración del Cordero Místico*, en donde estaban representadas, en grandes dimensiones, las figuras de Adán y Eva (figuras 242 y 243) [22], que los obispos de Gante habían mantenido ocultas, por razones de decencia, durante más de medio siglo, simplemente apoyadas contra las paredes




242 y 243. Jan Van Eyck, retablo de Gante: *Adán y Eva* (Gante, catedral de San Bavón).

de un ático sin protección alguna contra los cambios extremos de temperatura y humedad. Para el conde de Laborde estas pinturas, en las que el realismo se había llevado tan lejos que huellas de bronceado indicaban qué partes del cuerpo de los modelos quedaban normalmente al descubierto, representaban la naturaleza misma. Los Van Eyck, afirmaba, habían inscrito en su estandarte las palabras "Imitación de la Naturaleza" y, una vez que sus obras maestras les ganaron el derecho de conquista, impusieron ese programa en todo el país [23]. Y no era sorprendente que hubiera seguido dominando desde entonces. El principio había dado frutos porque era válido. No sólo lo respaldaba una larga tradición miniaturista que promovía la imitación hasta de los mínimos detalles, sino que además se adaptaba mejor que ninguna otra al carácter nacional, de manera que, después de un breve intervalo de observación de modelos italianos, los artistas de los Países Bajos volvieron en el siglo XVII al camino abierto por los Van Eyck. La gran importancia de esta idea no tardó en dejarse sentir.

Incluso en una época en que una noble cuna no se consideraba incompatible con una carrera profesional dedicada a la erudición, y en la que la investigación meticulosa de objetos diminutos y registros detallados podía compaginarse con una curiosidad viva y bien informada sobre amplias cuestiones históricas, la amplitud de los intereses de Léon de Laborde, hombre bien relacionado, de mentalidad independiente y en ocasiones de lengua afilada, impresionaron a sus contemporáneos, aunque despertando al mismo tiempo, tanto en ellos como en el mismo Laborde, el temor de que sus energías se dispersaran en vano. Se trataba de un temor justificado en parte por la naturaleza provisional, inconexa y fragmentaria de sus investigaciones, cuyos resultados sólo estaba dispuesto a publicar en ediciones muy limitadas [24].

Nacido en 1807, hijo de Alexandre de Laborde, el viajero y arqueólogo que, casi sin ayuda de nadie, "descubrió" la arquitectura de España y la presentó a Europa en espléndidos volúmenes, Léon acompañó a su padre a Petra, al desierto del Sinaí y a otros remotos lugares del Oriente Medio a la edad de dieciocho años. Cinco años después publicó sus impresiones y sus descubrimientos, a menudo importantes, en un elegante volumen en folio, ilustrado en su mayor parte con litografías de los dibujos que hizo sobre el terreno. Su retrato con ropa de viaje como "Arabe del desierto" (reproducido por Achille Déveria de un dibujo de Madame D.) nos presenta a un explorador elegante y despreocupado, del tipo que convirtieron en familiar muchas publicaciones inglesas [25].

En 1847, Léon de Laborde sucedió al conde de Clarac como Conservador de Escultura del museo del Louvre, pero era además diputado conservador, muy estrechamente ligado a la familia Orléans y, un año después, la revolución del cuarenta y ocho lo apartó de su cargo. No tardó mucho en regresar al Louvre, pero con un puesto de categoría bastante inferior y en situación precaria durante algún tiempo. Perdió el control del arte griego y romano, quedando tan sólo a su cargo la escultura medieval, renacentista y moderna. Dedicó buena parte de su energía a recuperar los muchos objetos del Musée des Monuments Français diseminados por la École des Beaux-Arts y en estado de completo olvido, pero (además de muchos artículos) escribió también un catálogo muy completo, perspicaz y bien documentado, de los esmaltes de su departamento. Se interesó vivamente por la aplicación de las artes a la industria y por la educación artística de los niños, a los que, en opinión suya, se debería enseñar a dibujar al mismo tiempo que a leer y escribir.

Adquirió, sin embargo, renombre sobre todo como archivero, considerándosele (acertadamente) no sólo pionero destacado, sino uno de los cuatro "santos" de la iglesia francesa artístico-histórica [26]. Inmediatamente después de su salida del Louvre, Laborde empezó a trabajar en una selección de documentos (en su mayor parte inéditos) relacionados

con los duques de Borgoña, y más adelante con el Renacimiento en Francia. La suya no sería una clasificación de materiales aburrida y pedante, aunque útil, del tipo de las emprendidas con bastante frecuencia desde la época de Montfaucon y sus colegas benedictinos, a los que Laborde (generosamente) atribuyó el propósito de «asociar la seriedad de la historia con el color de las anécdotas que le proporcionan encanto e interés» [27]. Con sus volúmenes, Laborde se proponía formar la base, las "pièces justificatives", para una historia de la cultura que proyectó pero que nunca compuso, porque tendía a publicar sus investigaciones de manera fragmentaria. Sin duda estaba convencido de que «los documentos serían muy áridos si de cuando en cuando no fuera posible relacionarlos con alguna obra de arte» [28], y cuanto más se interesaba por las artes de Europa septentrional, más aplicaba a su estudio su pericia de entendido. Visitó mansiones rurales inglesas al igual que iglesias belgas con el fin de aprender a distinguir entre las obras auténticas y falsas de Van Eyck y Clouet, pintores que despertaban cada vez mayor interés, así como para poder caracterizar los estilos de Roger van der Weyden y Holbein; y lo hizo con una independencia de juicio que es siempre impresionante aunque no siempre convincente [29].

Desde el principio, sin embargo, Laborde comprendió que la devastación causada por guerras y revoluciones impediría escribir una historia seria de las artes en Borgoña basada únicamente en los monumentos conservados. También exploró los archivos de Lille y Dijon, de Bruselas, Gante, Brujas y los otros grandes centros del arte flamenco en el antiguo ducado. Le proporcionaron especiales satisfacciones los documentos que no habían sido aún clasificados de manera muy rigurosa, «porque el tipo de información que necesitamos no se encuentra en ningún apartado especial, sino que es intrínseco a todos los aspectos de la vida política, administrativa, religiosa y cívica» [30]. Gracias a recurrir a esas fuentes y a las investigaciones de eruditos locales (cuyos hallazgos siempre reconoció escrupulosamente), estuvo en condiciones de proporcionar los antecedentes, y en ocasiones también el esbozo, de la vida de cierto número de artistas y artesanos de quienes apenas se conocía otra cosa que el nombre.

Y, sin embargo, aunque no parece que Laborde se planteara nunca la cuestión directamente, su intento de combinar "la investigación de documentos inéditos con el examen crítico de los monumentos originales", con el fin de poner las bases para una verdadera historia de las artes en Europa, no resultó tan útil como podría haberse pensado: se tiene incluso la tentación de sugerir que percatarse de esto último, aunque de manera ciertamente vaga, quizá le desanimó, haciendo que renunciara a la obra que se había propuesto escribir.

Por donde quiera que iba, explorar edificios y museos, al igual que archivos, era para Laborde una segunda naturaleza; y al abandonar su "posada en Tournay, en Gante, en todas aquellas ciudades flamencas y holandesas, pero especialmente en Brujas», le dominaba "una especie de vértigo", tan grande era la semejanza entre el arte de la escuela del siglo XV y las escenas que presenciaba en la calle. Arte y naturaleza se confundían de tal manera en su mente que tenía la impresión de estar viviendo en una pintura de Van Eyck o en las páginas de un manuscrito iluminado: casitas de fachadas idénticas, mientras sus habitantes, que no arrojaban sombra alguna bajo el cielo gris, permanecían aislados en amplias calles bordeadas por edificios de poca altura [31]. La fidelidad del arte a las apariencias de la realidad era absoluta.

Pero, al volver a los archivos, los documentos evocaban un mundo bien distinto. Estandartes, escudos de armas y equipo para justas; telas de oro, sábanas de seda y damasco blanco; platos y copas de plata, ricamente dorados; collares de oro primorosamente trabajados y adornados con piedras preciosas; candelabros y rubíes; leones y un dromedario

además de perros de caza y halcones [32], tales eran los objetos que llenaban, página tras página, los libros de cuentas, y que provocaban "una especie de vértigo" muy distinto del causado por las calles tranquilas y vacías de Brujas. Mientras se abría paso entre tan copiosos e impresionantes testimonios directos en apoyo del ya legendario relato de los lujos que rodearan a los duques de Borgoña —«aquellos niños demasiado crecidos, cuyo placer estaba ligado a lo mucho que podían deslumbrar con la riqueza y variedad de su ropa y la pompa y el brillo de sus ceremonias» [33]— Laborde (un aristócrata cuya colección de objetos artísticos le servía como escudo frente a la fealdad del mundo moderno [34] y persona dotada de poderosa imaginación visual) tiene que haber visto mentalmente una civilización relacionada sólo de manera muy distante, si es que lo estaba de algún modo, con el sobrio realismo que le había parecido tan característico de los Van Eyck y de sus sucesores. ¿Era posible reconciliar tales conflictos de percepción?

Quedó para Huizinga, más de tres cuartos de siglo después, explorar precisamente esa posibilidad. Mientras tanto, sin embargo, Laborde hizo todo lo que estuvo en su mano para rechazar cualquier síntesis global. Afirmaba que lo que se podía atribuir al mecenazgo borgoñón era la existencia y no la naturaleza del arte flamenco. El clima carecía de importancia: Inglaterra y Francia septentrional eran igual de brumosas. Lo mismo se podía decir del carácter nacional: los alemanes, y todavía más los chinos, eran igualmente pacientes y contemplativos. Y otro tanto cabía decir de las condiciones políticas y de la actividad industrial —¿cómo olvidar las ciudades de la Liga Hanseática?— o las cuestiones de raza o idioma. El lujo de la corte borgoñona era prueba de su generosidad [35], y aunque Laborde tendía a contradecirse sobre la amplitud y la perspicacia de su mecenazgo —que fue de vida corta y no comparable con el de Francia [36]—, sólo tal mecenazgo podía explicar el crecimiento de esas semillas que Dios distribuye al azar pero que sólo germinan bajo determinadas condiciones. Y si el realismo era el camino emprendido por el arte flamenco, el mérito no había que atribuirlo a los mecenas sino a los pintores que, cansados de la servil imitación, aún prevalente, de modelos bizantinos, y carentes del estímulo de la antigüedad, advirtieron que la "Imitación de la Naturaleza" era el único camino por donde avanzar [37].

La importancia del "realismo" de Van Eyck fue universalmente reconocida. Burckhardt, por ejemplo, que había viajado por Bélgica de joven, conservaba una admiración sin límites por el retablo de Gante [38]. De hecho fue tan grande la impresión que le causó que, cuando en 1855 publicó el *Cicerone*, parece que vaciló por un momento su convicción de que sólo los italianos habían tenido un verdadero Renacimiento. Después de todo, los decisivos cambios que marcaron la pintura italiana a comienzos del siglo XV también eran visibles en la «obra inmortal de Jan Van Eyck, cuyo resplandor solitario inundó todo el siglo y la totalidad del arte alemán, francés y español», fascinando incluso a los italianos mismos. Pero la palabra "solitario" era crucial; porque, tanto si Burckhardt era consciente de ello como si no, él aplicaba ahora a Flandes precisamente el mismo argumento utilizado por Michelet para explicar la ausencia de un verdadero Renacimiento en Italia durante el siglo XV. En lugar de Brunelleschi, Burckhardt colocó a Van Eyck como genio solitario cuyos sucesores no habrían sido capaces de seguir sus pasos y se conformarían con un repertorio de formas mucho más limitado. Y exactamente como Michelet había afirmado que era necesario esperar a Leonardo, muchos decenios después, para que una vez más se asestaran golpes eficaces al gótico que se había reafirmado con tenacidad después de la muerte de Brunelleschi, de la misma manera Burckhardt insistió en que «algo semejante a una parálisis afectó a los seguidores de Van Eyck, de manera que Durero, Matsys y Holbein salieron a escena demasiado tarde y se vieron obligados, en pri-

mer lugar, a liberarse del peso de las formas muertas que constituían el legado del siglo XV» [39].

En los decenios de 1880 y 1890, los avances pioneros de Laborde y de Burckhardt se utilizaron impetuosamente en apoyo de una causa con la que ellos no hubieran simpatizado: en el Norte se habría producido un decisivo resurgir de las artes con anterioridad a Italia, "el benjamín de los hijos del Renacimiento", como provocadoramente caracterizaba Louis Courajod al país que Burckhardt describiera como «el primogénito de los hijos de Europa» [40].

Courajod estaba profundamente en deuda con Burckhardt, por quien sentía la máxima consideración [41]; y las investigaciones de Laborde constituyeron quizá la influencia aislada más importante en su labor de erudito [42]. En 1874, a los treinta y cuatro años, entró en el departamento de escultura del Louvre que, una generación antes, había sido administrado por Laborde y, al igual que él, se interesó grandemente por los vestigios del desmantelado Musée des Monuments Français y por la tarea de compensar su desaparición con la creación de un noble sucesor: eso se convirtió hasta tal punto en obsesión que su despacho le servía también de dormitorio [43]. Su trabajo de archivero y sus muchas publicaciones, breves pero obstinadas [44], eran bien conocidas de sus colegas, pero, a partir de 1887, se le dio la oportunidad, durante casi un decenio, de transmitir sus ideas a una comunidad más amplia, la de los estudiantes y el público en general que acudieron a escuchar sus estimulantes conferencias en la École du Louvre, recientemente establecida; conferencias que instintivamente traían a la mente el nombre de Michelet [45]. En una sala del Segundo imperio decorada al estilo de principios del siglo XVIII, Courajod se sentaba ante una mesa con un tapete verde sobre el que arrojaba sus series de fotografías como si fueran los documentos de algún juicio de suma importancia. El quinqué se colocaba de tal modo que su rostro permenecía a oscuras y sólo las manos quedaban brillantemente iluminadas. Al aumentar el número de oyentes —en la sala cabían unas 130 personas— empezó a proyectar transparencias, que por entonces eran todavía una novedad. Pero, sobre todo, le gustaba hablar en presencia de los objetos: reproducciones y, cuando era posible, las esculturas que tenía a su cargo en el Louvre [46].

Courajod era impetuoso e intransigente, pero también vulnerable y solitario. No se casó nunca, y la muerte de su madre cuando él tenía cincuenta y cinco años le partió el corazón y aceleró su propia muerte, que se produjo un año después [47]. El tono emotivo con que a veces trató de establecer una "relación paternal y asociación intelectual" con los jóvenes que formaban parte de su público [48], debe de haber desempeñado su parte en reforzar una influencia que de todos modos era probablemente grande en un periodo de nacionalismo tan intenso como el decenio de 1890. Pero, lejos de manifestar resentimiento alguno contra los alemanes, Courajod dirigía sus críticas contra las interpretaciones tradicionales del papel desempeñado por Italia en la creación del arte moderno.

Burckhardt había mantenido que, para la introducción del espíritu moderno que él había elegido definir como Renacimiento, el realismo intransigente de un escultor como Donatello había sido mucho más importante que el resurgir del arte y las letras clásicas. Courajod respaldaba esa idea de todo corazón, pero insistía que era en la Europa septentrional más que en la meridional donde había aparecido el naturalismo, y que era en Francia y, sobre todo en Flandes, donde había que buscar los orígenes del Renacimiento, si bien él más bien desconfiaba de aquella palabra, debido a su significado de "volver a nacer" más que de una nueva tendencia [49]. Por consiguiente, citaba enteras las páginas en que Laborde describiera la sensación de vértigo que le embargó al percatarse de repente del parentesco íntimo que existía entre el arte flamenco y la fisonomía de las ciudades

flamencas, y la conclusión que había que sacar sobre la intención claramente expresada por los hermanos Van Eyck de dedicar su genio a la imitación de la naturaleza [50].

Para Courajod mismo, sin embargo, principalmente interesado por la historia de la escultura, todo el proceso había empezado unos cien años antes. Entre la segunda mitad del siglo XII y los años centrales del XIII, el estilo gótico francés reinó en Europa: de eso no cabía la menor duda. Pero se aceptaba de manera general que después había habido una decadencia. Ernest Renan defendió con vigor esa opinión en la más coherente de todas sus aportaciones a la historia del arte [51]. Renan afirmaba que, pese a algunas mejoras en la iluminación de manuscritos y en algún otro campo, el arte francés del siglo XIV, al apartarse del clasicismo, se había hecho decadente, caracterizándose por una tosca falta de gusto, por la búsqueda de la fealdad y por la vulgaridad. Courajod quería probar que, bien al contrario, este avance del naturalismo, después del idealismo del gótico clásico, había supuesto una evolución totalmente positiva. Sin duda se inspiraba básicamente en el arte de Flandes, pero, de todos modos, era París (donde trabajaban muchos artistas flamencos destacados) el principal centro de atracción —«en ningún lugar se practicaba el arte flamenco con mayor brillantez que en París» [52]— y, cuando la guerra devastó Francia, el arte francés pudo sobrevivir en la pacífica Borgoña. Este arte franco-flamenco fue un verdadero Renacimiento, caracterizado por el individualismo y el realismo, y se adelantó en unos cincuenta años al naturalismo de Donatello y Pisanello. El culto de la antigüedad, que sólo era posible en Italia y que a la larga permitió a esa nación superar a Francia (y, a partir de entonces, atribuirse en exclusiva el mérito de haberlo iniciado), había sido «un des heureux événements de la grande révolution... mais il n'en fut pas le point de départ». No olvidemos, exclamaba Courajod, «que a la escuela flamenca, ya adoptada por Francia septentrional a mediados del siglo XIV, que precisamente a la escuela flamenca y a los nuevos principios de emancipación que personificaba y que ella dio al arte occidental, se debe (nunca lo repetiré suficientemente), el impulso general del que saldría el estilo definitivo del Renacimiento, y eso incluye también al Renacimiento italiano» [53].

Aunque no es probable que Courajod se percatara de ello, en pasajes como éste —y hay muchos así— parece estar recogiendo, aunque lo adapte, un tipo de argumento que Michelet utilizó antes para conseguir prácticamente la misma meta. Ambos historiadores querían dotar a Francia de un papel central (aunque no exclusivo) en la formación del Renacimiento. Michelet lo hizo colocando el Renacimiento en el siglo XVI con el argumento de que tan sólo los franceses habían sido capaces de refinar, y luego difundir, las innovaciones aparecidas en Italia: Courajod, por otra parte, fechaba el movimiento doscientos años antes, y subrayaba la estrecha relación entre la corte de los Valois, poderosamente organizada, y los artistas borgoñones que conseguía atraer. Sólo hacia finales del siglo XV se habrían sentido de verdad las repercusiones de lo sucedido en Italia: «dès lors la cause est perdue pour l'ancienne forme purement française ou franco-flamande de la Renaissance» [54].

Pese a sus reservas sobre la importancia que se atribuía de ordinario a las repercusiones del Renacimiento italiano, Courajod sintonizaba profundamente con Italia y el arte italiano [55]. Dado su entusiasmo por la escultura de la Baja Edad Media y del Renacimiento borgoñones, fue, como es lógico, en peregrinación a Dijon y celebró la especial importancia de Claus Sluter; y también sabemos de la «embriaguez espiritual y arqueológica que se apoderó de él cuando su alma se fundió con la de las viejas piedras que interrogó una a una» en las otras provincias de Francia [56]. Pero, sorprendentemente, no pa-

rece que haya apenas testimonios de sus sentimientos personales hacia Bélgica, y en los últimos años de su vida apenas viajó al extranjero, si es que lo hizo alguna vez.

La conferencia titulada «Definición del término "estilo flamenco"», que pronunció en la École du Louvre el 26 de diciembre de 1888, tuvo de hecho un tono totalmente impersonal. Recurrió en gran parte a las conclusiones de otros, y faltaron todas las sentidas observaciones sobre el carácter de Brujas y de Gante que estaban llegando a ser casi obligatorias para cualquier escritor que se ocupara de los primitivos flamencos, pero cabe que esta reticencia aparente obedezca al hecho de que sus conferencias nos han llegado incompletas [57]. Ésta es notable sobre todo porque se centra mucho más en los pintores que en los escultores, aunque quince días después Courajod lo explicó al insistir en que Jan Van Eyck tuvo que haber preparado diseños para estatuas, y que tanto Roger van der Weyden como él habían coloreado sin duda las realizadas por escultores profesionales [58]. Pero la conferencia apenas trató de satisfacer lo que prometía el título, y en ella Courajod hizo poco más que afirmar cómo «durante casi un siglo, la escuela flamenca de los Van Eyk y de Claus Sluter ejerció un dominio indiscutido sobre la historia del arte en Europa, una supremacía verdaderamente tiránica... Tanto si gusta como si no, el arte flamenco ocupa un lugar destacadísimo en la historia de la civilización». El arte de Europa septentrional era, generalmente, violento y revolucionario por naturaleza, y la influencia de la pintura flamenca se había orientado por completo en la dirección del realismo. Sin embargo, concluía Courajod (en una rara concesión al sentimiento dominante), «en el alma de un Memling y de un Quentin Matsys había ciertamente un tesoro de ternura. Toda la escuela flamenca tenía un corazón tan receptivo para el sentimiento y las emociones que estaba destinada a enamorarse sobre todo de la naturaleza y a ponerse como meta pintar su alma y prestar voz al universo silencioso. Estaba predestinada a ser la madre del paisaje y del retrato». Y Courajod instó a su público a que consultara fotografías de las principales colecciones de primitivos flamencos: las de Londres, Munich, Berlín, Madrid, Bruselas y otros lugares, así como algunas de «las escasas pero admirables tablas del Louvre, las obras de nuestro Jan Van Eyck, de nuestro Memling, el gran retablo del Hôpital de Beaune» [59].

Debido a su realismo, el arte flamenco había sido la fuerza motora de todo el Renacimiento europeo, pero sus principales obras estaban desperdigadas y eran relativamente poco conocidas: tales debieron de ser las dos principales conclusiones a que llegaron los oyentes de Courajod mientras trataban de examinar las inadecuadas pruebas que les había proporcionado. Quince años más tarde, una exposición de extraordinaria importancia pondría a prueba la primera de estas conclusiones al remediar los inconvenientes recogidos en la segunda.

## III

A principios de 1900, Paul Wytsman, un escritor belga que se ocupaba de las artes, propuso que se organizara en Bruselas una exposición de pintura flamenca primitiva. La inspiración le vino de una serie de exposiciones de carácter nacional que se habían celebrado en muchos lugares de Europa durante los últimos años, y de manera especial las consagradas a Rembrandt y a Rubens en Amsterdam y en Amberes. Se constituyó un comité y se enviaron de inmediato cartas a las autoridades de Brujas y de Gante pidiéndoles que prestaran las principales obras de Memling y de Van Eyck que eran el orgullo de esas ciudades. Las rápidas, aunque corteses, negativas se basaron en consideraciones con las que pronto todo el mundo estaría familiarizado: posibles daños a las obras de arte, por un lado;

perjuicio seguro para el turismo, por el otro. La continuación fue más sorprendente. ¿Por qué no, sugirió el comité de Bruselas, trasladar la exposición propuesta a la misma Brujas? La aceptación fue inmediata —pese a que prácticamente todos los que habían concebido el proyecto quedaron ahora excluidos de él [60]— y, finalmente, se hizo cargo de la organización el barón Henri Kervyn de Lettenhove, hijo de estadista e historiador y patriota ferviente, artista aficionado y escritor prolífico sobre temas culturales [61].

Aún quedaban ingentes dificultades que superar. La primera negativa de la municipalidad de Brujas había creado mucho resentimiento [62], que aún se intensificó por su resistencia a ofrecer subvención alguna. Mientras no se comprometiera a hacerlo, el gobierno se negaba a colaborar. Los nuevos organizadores invocaron motivos patrióticos con la esperanza de que ese argumento diera resultado, y mencionaron los estudios realizados por extranjeros como Laborde. A la larga se obtuvo el dinero necesario de fuentes tanto públicas como privadas.

Casi tan espinoso como el problema financiero fue el de encontrar el emplazamiento adecuado. Se había pensado en principio que el Hôtel Gruuthuse (una hermosa mansión privada del siglo XV, contigua a la iglesia de Notre-Dame, recientemente adquirida por la ciudad) sería el sitio ideal. Pero al comprobar cómo aumentaba el número de cuadros que iban a participar en la exposición, se decidió utilizar sus salas exclusivamente para la exhibición de manuscritos iluminados así como para artes decorativas e incluso prehistóricas, todo lo cual se reunió en el último momento con caótico apresuramiento y, aunque la exposición llegó a contar con algunos objetos magníficos que atrajeron multitudes entusiastas [63], fueron los cuadros y su repercusión lo que resultó de trascendental importancia. Durante muchos meses, sin embargo, el problema de dónde colocarlos parecía insoluble. Después de interminables objeciones burocráticas, y sólo seis meses antes de la fecha fijada para la inauguración, Kervyn pudo finalmente persuadir a las autoridades municipales para que trasladaran sus reuniones a otro lugar y le dejaran hacer uso de un conjunto de ocho despachos y espacios abiertos del Palais Provincial. Este imponente edificio neogótico, construido menos de una generación antes, ocupaba casi por completo un lado de la Grand Place, al fondo de la cual se alzaba el símbolo mismo de la Brujas medieval, su famoso campanario. No se podían mostrar de manera más clara las implicaciones sentimentales y patrióticas de la exposición [64], aunque casi todo el mundo estaba de acuerdo en que en las salas pequeñas y mal iluminadas que se les habían asignado, no sería posible, ni mucho menos, ver los cuadros de la manera más conveniente [65].

El proceso de seleccionar las obras se prolongó por espacio de más de un año —Kervyn escribió después que habría sido deseable disponer de tres— y las definitivas peticiones de préstamo se enviaron cuando faltaba un mes para la fecha de apertura, de manera que una semana antes de la inauguración tan sólo habían llegado tres de las más de cuatrocientas obras prometidas [66]. Se han publicado muchos detalles, que aportan información valiosa para los historiadores, sobre los problemas que acarreó la gestión de los préstamos (aunque son muchos más los que permanecen inéditos) [67]. Las peculiares repercusiones de la exposición de Brujas estuvieron relacionadas con determinadas presencias y ausencias de carácter crucial, que (como en cualquier exposición) dependieron de los accidentes tanto como de la libre elección, si no más.

El fracaso a la hora de obtener algunos destacados cuadros conservados en San Petersburgo sirvió para que Kervyn y sus colaboradores se percataran de la importancia de establecer contactos personales si querían conseguir las pinturas que necesitaban [68], por lo que después de aquel tropiezo visitaron a muchos de los coleccionistas más importantes de Europa. Su simpatía y habilidad táctica fueron a todas luces impresionantes, porque

sólo en Inglaterra lograron ya el préstamo de unas setenta obras, pese a que el apoyo de Bélgica a los boers había despertado intensa hostilidad en Londres y de que el rey se negó a prestar nada, en parte por la despreocupada indulgencia con que las autoridades belgas habían tratado a un joven que dos años antes intentó asesinarlo en Bruselas [69]. También franceses y alemanes se mostraron generosos. Sin embargo, a excepción de Bélgica, donde a la larga se convenció a museos e iglesias para que prestaran tan liberalmente como los coleccionistas privados [70], las instituciones públicas apenas participaron, por lo que de la Galería Nacional de Londres o del Louvre, del Prado o del Museo Kaiser Friedrich no llegaron más que fotografías (que se exhibieron por separado) e, inevitablemente, hubo que apoyarse mucho en el buen gusto, los caprichos y la honestidad de propietarios y marchantes. Además, aunque algunos de los miembros del comité organizador eran expertos de primera categoría, no parece que se señalaran de manera específica para su exhibición más que un número relativamente pequeño de cuadros muy conocidos. Gracias a sus recuerdos, también tenemos la impresión de que el mismo Kervyn quedó tan deslumbrado por los ricos y elegantes coleccionistas que conoció en París, Londres y otros lugares, y a los que consiguó incorporar a sus comités consultivos [71], que habría aceptado encantado cualquier cosa que hubieran querido ofrecerle. Inevitablemente, se calificó de manera muy optimista muchas obras menores y dudosas.

Otro problema (que, con frecuencia, ha parecido incluso más importante a quienes participan en la preparación de exposiciones que la calidad de los objetos que en ellas se exhiben) lo planteó la elección del título. No se trata de cuestiones triviales, porque el efecto de una exposición puede muy bien depender tanto de las expectativas que despierta como de la reacción individual ante su contenido. A ese tema se dedicaron largos debates desde el día en que el comité se reunió por vez primera [72], debates que prosiguieron, en reuniones y en la prensa, después incluso de que el público llevara semanas acudiendo masivamente al Palais Provincial. ¿No era absurdo, incluso despectivo, describir como "primitivos" a artistas de tan gran habilidad y sublimes aspiraciones, artistas, que, por añadidura, se habían elevado muy por encima de sus precursores? [73] Todo el mundo estuvo de acuerdo en que aquel término, que se había adoptado en Francia, era improcedente, incluso engañoso, y el más apasionado de sus detractores fue un erudito belga, sumamente devoto, Jules Helbig, que llevaba casi cuarenta años interesándose por los maestros flamencos. Era cierto, reconocía, que «su humildad, su labor modesta pero apasionada, su ausencia de charlatanería y jactancia quizá fuese responsable de que aún se los clasificara entre los "primitivos", pero nosotros no debemos dejarlos en una especie de antecámara del Arte con mayúscula. Al considerar a esos maestros debemos recordar las palabras de Pío IX de santa memoria: "Hay que devolver a las palabras su verdadero valor"» [74].

Helbig no revela cómo habría resuelto el problema del título el papa difunto. Lo que sí está claro es que él, personalmente, halló imposible aceptar la idea de un "Renacimiento" que, pese a todos los argumentos y la retórica de Courajod, conservaba todavía demasiadas asociaciones italianas y paganas. Cuando Kervyn le preguntó en una reunión si podía ofrecer un nombre adecuado, propuso "les maîtres antérieurs à la Renaissance", a lo que el barón respondió secamente, «Buscamos una palabra y no una frase» [75]. De manera que se conservó "primitivos" para salir del paso.

Una de las razones por las que la cuestión del título provocó tales dificultades fue que los organizadores nunca hicieron manifestación pública alguna sobre el ámbito de la exposición proyectada, y las pruebas de que disponemos en la actualidad tampoco sugieren que fuese un asunto muy debatido; y, sin embargo, la elección de las pinturas, aunque en ocasiones ilógica e incluso antihistórica, no fue desde luego casual en sus líneas generales.

“Primitivo” era un adjetivo difícilmente apropiado para caracterizar *La adoración de los Magos, La tierra de Jauja* (figura 244) y el *Empadronamiento en Belén* de Pieter Brueghel [76], pero la razón para la inclusión de estas tres obras maestras, y para la exclusión de la obra completa del contemporáneo de Brueghel, aunque algunos años mayor, Franz Floris, natural de Amberes, queda meridianamente clara en las palabras finales de una breve guía preliminar que apareció pocos días antes de que se inaugurara la exposición: «Brueghel concluye de manera magistral la larga lista de pintores nacionales que resistieron la influencia creciente del Renacimiento italiano..., hay que incluirlo sin duda entre las figuras más atractivas y simpáticas del siglo XVI flamenco. La lista de primitivos flamencos reunida en Brujas no podía cerrarse con más brío, buen humor o delicada burla» [77]. De hecho, que Brueghel hubiera visitado Italia y siguiera sin embargo fiel al arte de su patria le granjeó un respeto especial [78].

Al hacerlo ofreció un noble contraste con Jan Gossaert (Mabuse), quien, dos generaciones antes, había visitado Italia «y quedó tan cautivado por el Renacimiento que renunció a todas las tradiciones de su propia escuela» [79]. Gossaert, de hecho, recibió los elogios de los italianos del siglo XVI por haber sido el primero en «llevar de Italia a esos países la práctica de introducir figuras desnudas en sus escenas históricas o poéticas» [80]. Sorprendentemente, una demostración (pequeña y firmada, hay que reconocerlo) de esto —un Hércules robusto y barbudo, peleando con un Anteo cuyos brazos y piernas azotan el aire— iba a verse en la exposición [81], pero las restantes obras que se le atribuyeron eran, casi sin excepción, retratos no contaminados y escenas religiosas que en manera alguna chocaban con la atmósfera generalmente piadosa de Vírgenes de pesados párpados acompañadas de austeros donantes.

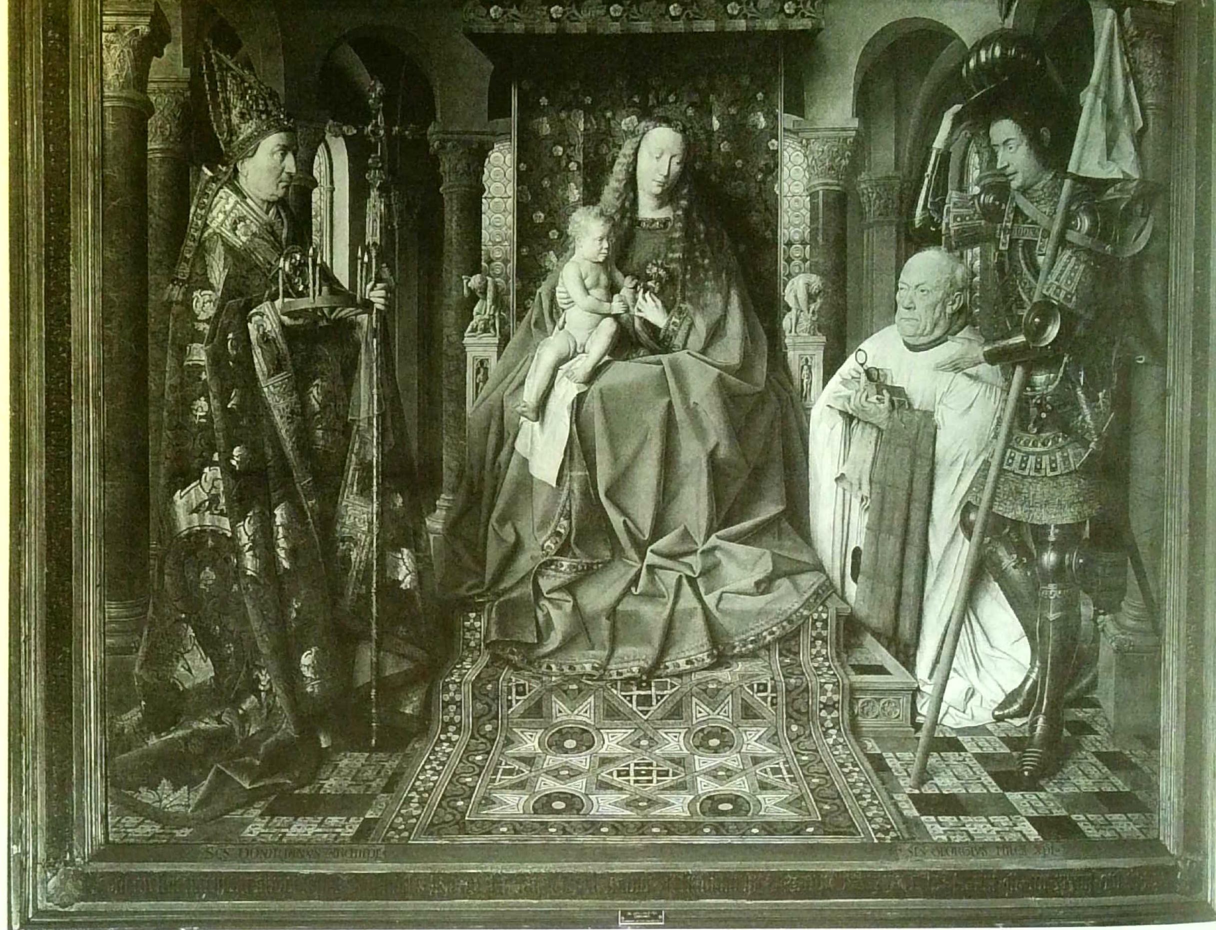
244. Pieter Brueghel, *La tierra de Jauja* (Munich, Alte Pinakothek).



El gesto casi simbólico de Gossaert en favor del desnudo, el paganismo e Italia pasó de hecho prácticamente inadvertido y desde luego no perturbó el objetivo de conmemorar la integridad de una vigorosa cultura nacional que era el meollo de aquella empresa. Más preocupante era el hecho de que si bien Brueghel podía ejemplificar el vigor todavía presente incluso en los últimos estadios asediados de esa cultura, circunstancias desafortunadas impedían que el equipo del barón Kervyn celebrara el nacimiento de la misma de manera igualmente vigorosa. En 1816, transcurrido tan sólo un año desde la devolución a la ciudad de las cuatro tablas centrales del retablo de Gante, después de los veinte años de exilio en el Musée Napoléon de París, uno de los canónigos de la catedral escondió las puertas que representaban a Adán y Eva, manteniéndolas ocultas e inaccesibles, y vendió las otras tablas laterales, que el museo de Berlín adquirió en 1821. Cuarenta años después se entregaron al Estado belga las tablas de *Adán* y *Eva*, por lo que pasaron a exhibirse en el Museo Real de Bruselas. De manera que en 1902 el símbolo supremo del arte flamenco llevaba mucho tiempo dividido entre tres instituciones. El sueño de los organizadores era recomponer el retablo para la exposición de Brujas: sueño en el sentido literal, porque Kervyn describe gráficamente las dulces melodías que oyó por la noche después de haber colocado bajo la almohada una carta anunciándole la "noticia sensacional" de que Berlín prestaría las puertas del retablo si Gante enviaba las tablas centrales [82], cosa a la que el clero local (cuyo cuidado de la obra maestra que tenían confiada no había sido muy diligente durante los últimos cien años) se negó en redondo. Al final, el retablo de Gante sólo estuvo representado por las tablas de *Adán* y *Eva*, prestadas por Bruselas.

Durante un periodo de tres meses y medio, a partir de mediados de junio de 1902, unos treinta y cinco mil visitantes atravesaron la inmensa entrada y vestíbulo del Palais Provincial y subieron la escalera monumental, todo decorado con tapices medievales prestados por los Rothschild, los Somzée y otros propietarios privados y públicos [83]. La pequeña sala, mal iluminada, que tenían enfrente, estaba dedicada a los Van Eyck, sus predecesores y sus inmediatos seguidores [84]; y los dos desolados desnudos prestados por Bruselas figuraban así entre las primeras obras que sorprendían a las multitudes. El efecto era abrumador y dio el tono a buena parte de los debates posteriores sobre el arte flamenco. Estaban pintados, afirmó un crítico, «con una sinceridad, más bien una brutalidad, que asombra incluso a los más modernos de nuestros pintores realistas» [85]. Frente a ellos, en el sitio de honor, se hallaba *La Virgen y el Niño en presencia de los santos Donato y Jorge y el canónigo G. van der Paele* (figura 245): lo que más llamó la atención en esta obra maestra de intenso color fueron los rasgos "graves, reservados" del prior, que ni siquiera Durero hubiera podido superar [86], y un crítico se sintió inspirado para escribir que era «el cuadro más realista que cabía concebir, no, por supuesto, debido a la elección del tema, sino a su concepción del arte, que es el punto esencial. Courbet "que nunca había visto ángeles" no es un realista más riguroso que Jan Van Eyck, que los pintaba» [87].

El austero retrato de su esposa Margarita, de labios muy finos (figura 257), también estaba colgado en la sala de Van Eyck, junto con dos cuadros enviados desde Inglaterra y destacados en el folleto introductorio como de particular importancia. De ellos, la *Exaltación de santo Tomás Becket a la sede episcopal de Canterbury*, del duque de Devonshire (figura 246), figuraba como obra de Jan Van Eyck, con fecha de 1421, lo que lo convertiría en el más temprano entre los trabajos conocidos del artista. Ello, y la evidente importancia del tema para la historia inglesa, había provocado que fuese muy debatido; pero, al menos treinta años antes de la exposición, la identificación quedó totalmente desacreditada por Crowe y Cavalcaselle, quienes declararon que «en ningún caso podemos ya aceptar que se trate de una obra auténtica de Van Eyck, pintada en 1421» [88]. Incluso a



245. Jan Van Eyck, *Virgen del canónigo van der Paele* (Brujas, Museo Groeninge).

pesar de la suciedad y de las espesas capas de repintes, era evidente que el estilo del cuadro indicaba una fecha mucho más tardía, y que las inexpresivas cabezas de carácter repetitivo y la composición, rígidamente amontonada, tenían muy poco que ver con el hacer de Van Eyck. Su reputación vacilante no sobrevivió a la exposición, aunque pasaron algunos años antes de que se comprobara que la inscripción era falsa y se reconociera que la obra pertenecía a una serie dedicada a la vida de san Rumoldo de Malinas (quien, de hecho, fue elevado a la sede episcopal de Dublín) producida a finales del siglo XV en el taller de Colin de Cooter [89]. Algunos observadores perspicaces advirtieron que una segunda pieza de esa misma serie también se hallaba en la exposición, aunque en distinta sala y atribuida a Gerard David.

El otro cuadro procedente de Inglaterra colocado en la sala Van Eyck era *Las tres Marías ante el Sepulcro*, propiedad de Sir Francis Cook (figura 247), obra que sí causó la impresión prevista, no sólo en razón de su extraordinario atractivo, sino también porque sus características la diferenciaban claramente de las otras pinturas exhibidas. En el centro de un amplio paisaje rocoso, un ángel de blanca túnica y largos cabellos dorados se arrodilla

sobre la tapa, colocada un tanto a la buena de Dios, del sepulcro vacío, al que se han acercado por la izquierda tres mujeres dolientes, altas y delgadas, vestidas de azul, verde y rojo, mientras sentados o reclinados contra los lados de la tumba aparecen tres soldados armados pero de aspecto poco marcial (trabajadores del campo, quizá, precipitadamente reclutados) hundidos en sopor animal. A lo lejos, figuras a pie y a caballo se dirigen hacia una Jerusalén de cúpulas y torres, mientras el cielo del amanecer, salpicado de algodonosas nubes rosadas, empieza a llenar todo el cuadro de una luz suave pero irregular. Jules Helbig describió el cuadro en la *Revue de l'Art Chrétien* como una obra de "encanto exquisito y mérito excepcional" y se invocaba el nombre de Shakespeare para caracterizar su mérito [90]; es cierto que ninguna otra pintura de la órbita de los Van Eyck parece tan sincera, tan poco artificial, un efecto que se debe, quizá, en parte, a algunos fallos de dibujo y perspectiva.

Dos años antes, en la *Revue de l'Art Chrétien*, se había atribuido *Las tres Marías* al hermano mayor de Jan Van Eyck, Hubert, artista del que se sabe tan poco que se ha llegado a dudar de su existencia [91]. Esa atribución se aceptó de manera amplia (aunque no universal) y en Brujas el cuadro se exhibía con su nombre, lo que sin duda obedeció (al menos en parte) al hecho de que James Weale, que había propuesto la atribución, tuvo a su cargo el catálogo.



246. Maestro de la juventud de San Rumoldo, *"Exaltación de Santo Tomás Becket a la sede episcopal de Canterbury"* (Dublín, Galería Nacional de Irlanda).

James Weale, de nacionalidad inglesa, era desde hacía tiempo el decano de los historiadores de la pintura flamenca primitiva [92]. Había nacido en Londres en 1832 y, desde muy joven, se interesó por la arqueología y el arte medieval. Se le destinaba a la Iglesia, pero en 1849 —impulsado en primer lugar por su entusiasmo por las vidrieras y la pintura devota— se convirtió al catolicismo y tuvo que renunciar al proyecto de estudiar en Oxford. Fundó en cambio una escuela para niños pobres en Islington, donde enseñó hasta 1855, momento en que se instaló con su joven familia en Brujas, ciudad que había visitado algunos años antes en compañía de Nicholas Wiseman, el futuro cardenal [93]. Allí escribió una guía para viajeros de Bélgica y sus países vecinos, que supuso una destacada aportación al estudio del arte septentrional, al mismo tiempo que publicaba una serie de artículos denunciando la omnipresente práctica de la "restauración". También reconstruyó la vida y carrera de Gerard David y otros pintores menores de



247. Hubert(?) Van Eyck *Las tres Marías ante el Sepulcro* (Rotterdam, Museo Boymans van Beuningen).

cuya obra apenas se había oído hablar hasta entonces, y disipó las engañosas leyendas que habían rodeado a maestros tan admirados y populares como Memling. En 1867 el Gremio de santo Tomás y de san Lucas le confió la tarea de catalogar y organizar en parte una exposición del primer arte flamenco en su sala principal [94]. Weale reunió más de doscientas obras (la mayoría, es cierto, retratos de ciudadanos de Brujas fallecidos antes del siglo XVIII), y la reputación de que ya disfrutaba sirvió para que muchas iglesias e instituciones religiosas belgas, e incluso destacados coleccionistas privados de Londres y París le prestaran "primitivos" [95]. El enfoque de Weale del arte medieval flamenco y del papel que aún podía desempeñar estaba absolutamente claro: en primer lugar, no era flamenco ni por lo más remoto, sino que derivaba básicamente de la escuela renana; en segundo lugar, su sentimiento cristiano podía ayudar a rescatar al arte moderno del abismo del realismo en el que estaba hundido.

En 1878, Weale regresó a Inglaterra para reanudar la eterna tarea de «hacer todo lo que estuviera a su alcance para mejorar la caótica situación de la Biblioteca Nacional de Arte de South Kensington poniendo algo semejante a orden en sus fondos, así como dando a conocer la existencia de tesoros allí escondidos, haciéndolos accesibles a los estudiosos» [96]. Además de erudito era un hombre de carácter difícil, y su etapa en el museo fue tormentosa; en 1897 se jubiló anticipadamente, dedicándose a sus investigaciones. Algunos años después se nos habla de él como de «un hombre delgado y alto, ancho de hom-

bros pero cargado de espaldas, con una chaqueta gris pasada de moda, que caminaba volviendo mucho los pies hacia fuera y arrastrándolos; de gran barba gris y ojos miopes protegidos por lentes que contemplaban el mundo desde debajo de un sombrero negro de fieltro con el ala más ancha que se haya visto nunca..., la idea misma del anticuario tal como solemos imaginárnoslo» [97]. Weale rondaba ya los sesenta y nueve años y estaba considerado por los alemanes más jóvenes como el "Néstor de los primeros periodos de la historia del arte en los Países Bajos" [98], cuando, pese a su "gran escepticismo" y al progresivo deterioro de su visión, Kervyn de Lettenhove lo convenció para que participase en la exposición ya proyectada, aunque todavía incierta. Kervyn acababa de conocerlo, pero le sorprendió, divirtió y cautivó de inmediato aquel inglés excéntrico «que siempre parecía agitado por algún tipo de fiebre cuando se dirigía a trabajar en los archivos», andando deprisa o más bien corriendo, distraídamente, a grandes zancadas desiguales, pese a que no veía a más de dos metros de distancia, mientras las piernas se le entrechocaban dentro de pantalones demasiado anchos. Los dos iniciaron una larga correspondencia, de la que sólo se ha publicado una pequeña parte [99], y resulta evidente que a Weale no le convencían del todo las decisiones que se estaban tomando. Aunque pudo seleccionar personalmente varias pinturas, no todas las obras incluidas, ni mucho menos, contaban con su aprobación. También tuvo graves discrepancias con sus colegas sobre la manera de colocarlas. Hubo además importantes problemas, sobre todo con el catálogo que se le había encargado. Estuvo trabajando en él en Inglaterra de manera intermitente, pero llegó a Brujas tan sólo unos días antes de la fecha fijada para la inauguración y, de manera nada sorprendente, se produjo un considerable retraso hasta que el catálogo vio por fin la luz [100]. Por otra parte Weale (que tenía siempre más de archivero que de entendido) se vio obligado a respaldar en el catálogo las atribuciones hechas por los propietarios mismos que prestaban las obras, incluso cuando él estaba personalmente convencido de su inexactitud [101]. Las actas del congreso que se celebró en Brujas dos meses después de la apertura de la exposición para debatir algunas de las cuestiones planteadas, sugieren que Weale estaba de bastante mal humor, pese a toda la consideración de que se veía rodeado. Un acontecimiento que debería de haber marcado su apoteosis, parecía más bien indicar que su ascendencia se acercaba a su fin y que se abría camino un nuevo gusto y una nueva clase de erudición [102].

El prefacio al catálogo de Weale, útil, con buena información, pero en general excesivamente reservado, no transmite indicación alguna de la intensidad con que podía reaccionar ante algunos de los artistas sobre los que se le había pedido que escribiera (aunque la ausencia hasta de la más mínima mención de Brueghel indica lo marcado de su desaprobación [103]); tampoco se deja entrever en absoluto que algunas de sus opiniones empezaban a parecer anticuadas. Jan Van Eyck, había escrito Weale un año antes,

> vio con los ojos, Memlinc con el corazón. Jan estudiaba, copiaba y reproducía con maravillosa exactitud los modelos que tenía delante. Memlinc, sin duda, estudiaba y copiaba, pero hacía más; meditaba y reflexionaba; toda su alma participaba en la tarea, y él idealizaba y glorificaba y, por así decirlo, transfiguraba los modelos que tenía delante... muchos de los temas que representó nunca habían sido expresados de manera tan delicada y encantadora por ningún otro pintor, con la excepción, quizá, de Fra Angelico. Si se le compara con los demás maestros de la escuela neerlandesa, es el más poético y el más musical; muchas de sus pinturas son pequeñas gemas perfectas.

Las madonas de Van Eyck eran "siempre mundanas y, en ocasiones, incluso repulsivas" y este pintor "atribuía en general [al niño Jesús] un desagradable aspecto de edad

avanzada, mientras que Roger [van der Weyden] lo dotaba de una apariencia flaca y desagradable"; en cambio, en las pinturas de Memling "se veía un semblante más noble y alegre" [104]. En ningún sitio se ponían de manifiesto con mayor claridad las limitaciones de Van Eyck —"lo limitado de su visión, su falta de sentimiento religioso, sí, incluso poético"— que en la tabla de Van der Paele (figura 245) [105]. A veces, era cierto, Van Eyck lograba aprovechar sus mismas deficiencias para lograr retratos más individualizados, pero

> Memlinc era un verdadero artista, con mucho más sentimiento que Jan Van Eyck... Resulta fácil descubrir por sus pinturas que era efectivamente un hombre humilde y de corazón puro, que, cuando las artes empezaban a renunciar a su papel de siervas de la Iglesia para atender a los placeres de los hombres, mantuvo su amor a la tradición cristiana, y con ardiente sinceridad pintó lo que creía y veneraba, tal como lo imaginaba y veía en sus meditaciones [106].

En páginas como ésas, Weale va mucho más allá del propósito del barón Kervyn de Lettenhove y su comité, que deseaban tan sólo celebrar la "flamenquez del arte flamenco". Para Weale lo que importaba de verdad era la piedad del arte primitivo flamenco, y aplicó a Memling y a unos pocos pintores más algunos de los criterios que, tres cuartos de siglo antes, Rio y otros escritores católicos habían formulado en relación con los contemporáneos italianos de los maestros flamencos.

Memling había sido desde tiempo atrás el más querido de los artistas flamencos, y ya hemos visto que su tríptico de Guillaume Moreel contribuyó más que ninguna otra obra aislada a que se reavivara el interés por los primitivos septentrionales. En 1902, como Kervyn reconoció, el éxito —a decir verdad, la existencia misma— de una exposición como la que se estaba organizando dependía de una representación adecuada de Memling [107], la mayoría de cuyas obras principales, afortunadamente, se hallaban en los hospicios e iglesias de la misma Brujas. Cuando la comisión responsable de administrar las instituciones pertinentes denegó el préstamo, como dos años antes se había hecho en Bruselas, Kervyn amenazó con dimitir, y sólo después de dificultades sin cuento fue posible superar todos los obstáculos [108], y la sala más espaciosa de la exposición se llenó con unas treinta y ocho obras atribuidas al artista. Los organizadores aseguraron (más bien con excesiva autocomplacencia) que representaban más de la mitad de su producción total, y que de sus obras más importantes sólo faltaban tres: la *Crucifixión* de Lubeck, el *Juicio final* de Dantzig y los *Siete dolores de la Virgen* de Munich [109].

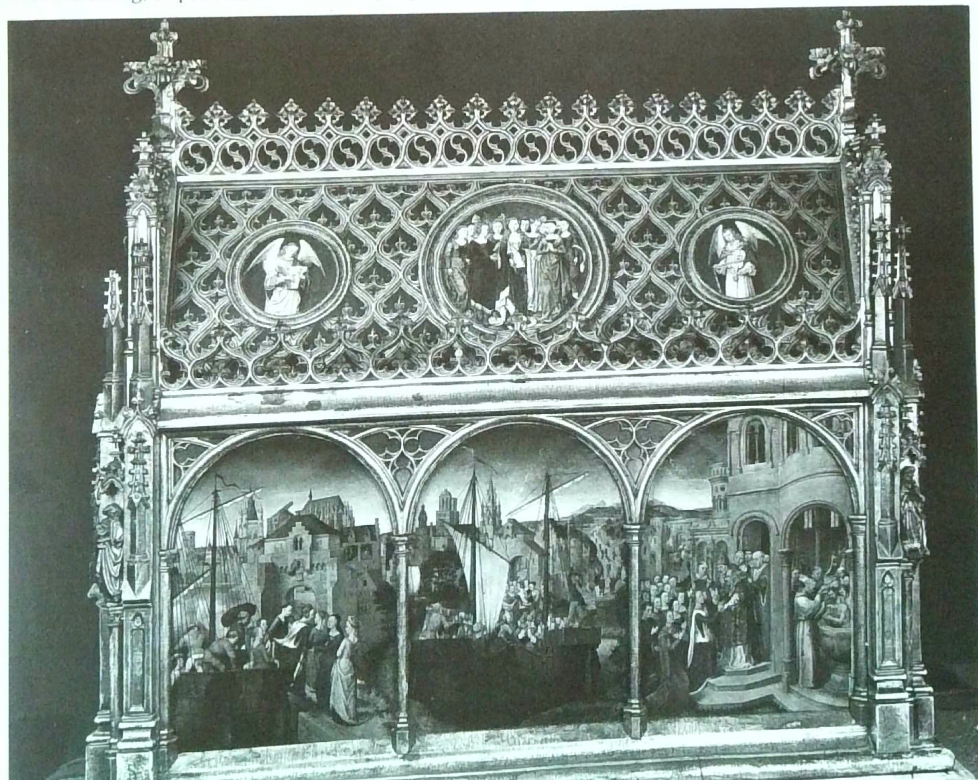
La más popular de todas las obras de Memling —la arqueta de santa Ursula (figura 248)— se colocó bajo un fanal sobre una plataforma en el centro de la sala [110], mientras que de las paredes colgaban algunas de sus más celebradas obras religiosas: de Chatsworth llegó el tríptico que mostraba en la tabla central a la Virgen y al Niño bajo un dosel en la logia de un palacio que se abre a un amplio paisaje, con santos y ángeles que presentan las figuras arrodilladas de Sir John Donne y de su hija, mientras que en las tablas laterales aparecen san Juan Bautista y san Juan Evangelista (figura 249); del Príncipe Doria de Roma, la *Lamentación sobre Cristo muerto*, inusualmente conmovedora y tierna; de Bruselas, el *Martirio de san Sebastián*, cuyo atractivo provenía quizá de la misma ausencia de tensión y violencia con que el artista había tratado el tema; de Brujas mismo, el tríptico de Moreel, la *Lamentación* y el hermoso *Desposorios místicos de santa Catalina* —tan inmóvil, silencioso y con una gran armonía de color—, en uno de cuyos laterales se representan las consecuencias de la decapitación del Bautista con una apatía que raya en lo perverso, mientras que en el otro un inexpresivo san Juan Evangelista en Patmos anota lo que parece una Revelación totalmente prosaica.

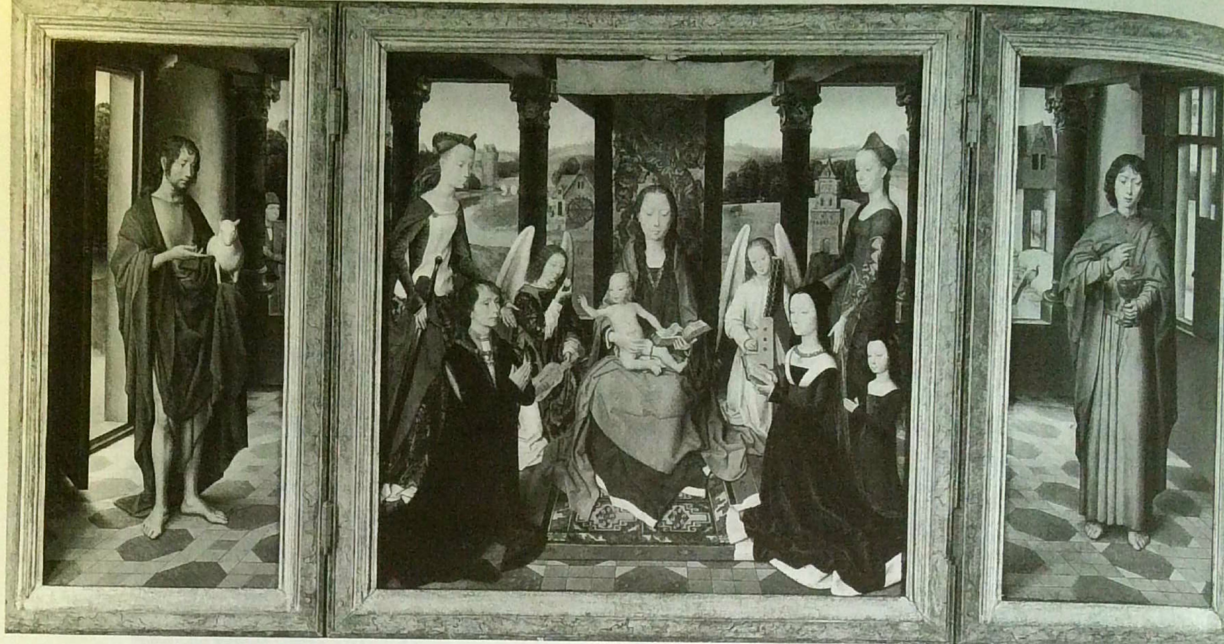
Otros retablos y pinturas devotas llegaron de colecciones privadas de Londres, París, Viena, Munich y otros lugares, y aunque en la actualidad no todos se aceptan como obras de Memling —y de hecho Weale ya rechazó algunas por entonces—, el efecto, sobre los muchos visitantes que acudieron a la exposición buscando consuelo en un mundo sin Dios, de tanta madona dulce, graciosa e idealizada, de tanto Niño Jesús amable y bien educado y de tantos santos y donantes graves e impasibles, fue abrumador: «sin pretender elevarlo a la categoría de uno de los cuatro o cinco genios en la cumbre misma de la humanidad», escribió un corresponsal de *La Quinzaine*, «podemos decir que su alma, mucho más que cualquier alma moderna, era capaz de entender los gozos del Paraíso... Memling es el gran primitivo, y representa el mayor éxito religioso de la pintura flamenca, el pintor más grande antes de Rubens» [111].

Se había reunido además un excelente grupo de retratos —sobre todo el muy llamativo *Hombre con una moneda romana*, prestado por el museo de Bruselas—, que fueron muy admirados. Pero, tanto si fue deliberado como si se debió a que los pequeños retratos de busto estaban más diseminados y eran menos accesibles, las pinturas religiosas dominaron la sala dedicada a Memling. Y, con algunas destacadas excepciones que se analizarán enseguida, los visitantes se inclinaron a respaldar la opinión tradicional de que no sólo era el “Rey de la exposición” sino también el “doux génie”, el equivalente flamenco de Fra Angelico, incluso «el Rafael septentrional, que hacía visibles en las figuras de santos y ángeles sus propios ensueños, mezcla de gracia y de ternura» [112].

El tercer pintor al que la exposición dedicó atención particular fue Gerard David. Weale había escrito algunos años antes que «me estaba reservado volver a colocar el nom-

248. Memling, arqueta de Santa Ursula (Brujas, Hospital de Saint-Jean).





249. Memling, *Tríptico Donne* (Londres, Galería Nacional).

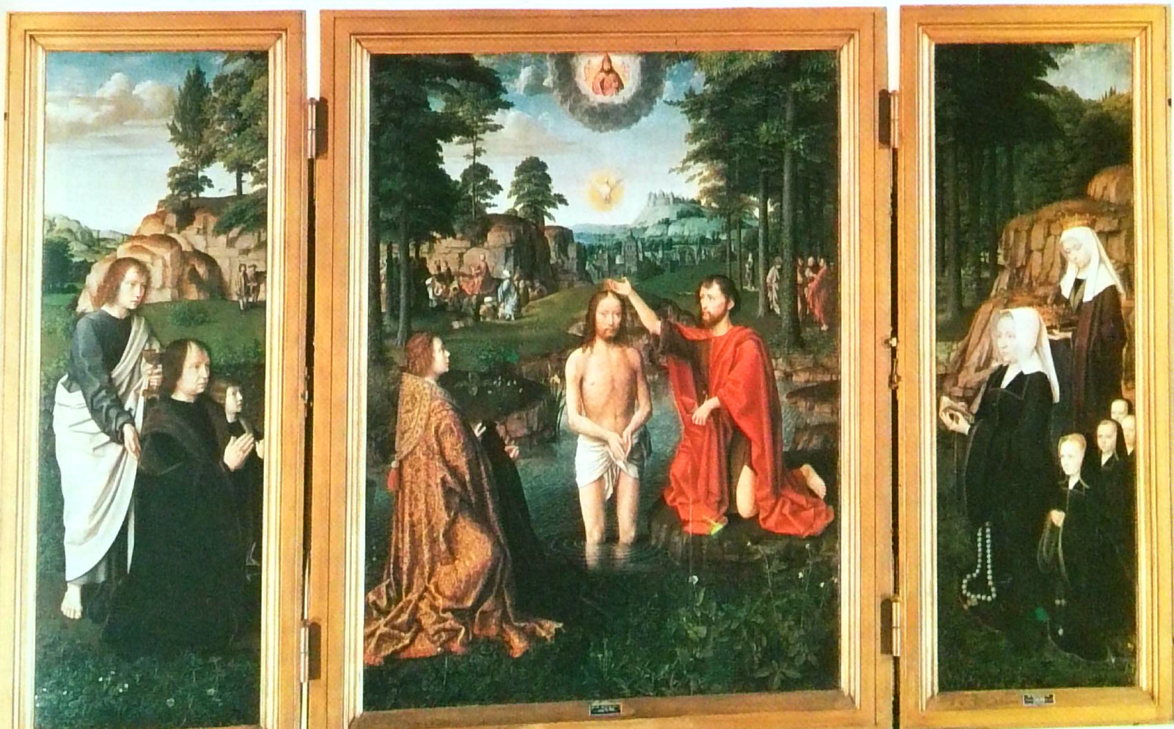
bre de este gran artista en el lugar que le corresponde en la historia del arte de los Países Bajos» [113], y la presencia de tantas obras suyas fue en cierta medida una revelación. Se exhibió una veintena que se le atribuía, y la impresión causada fue que se trataba de un amable seguidor del dulce Memling, con quien a veces se le confundía [114], y cuyos valores de reposo y piedad había llevado a la generación siguiente, añadiéndoles un sentido del color muy personal [115]. Su noble y solemne tríptico del *Bautismo de Cristo con un ángel*, del museo de Brujas, se consideró "de belleza indescriptible" (figura 250) [116], y no es sorprendente que Weale se hubiera dejado cautivar por su paisaje maravillosamente lírico, hasta afirmar que "nada puede ser más primoroso" [117]. Pero Weale insistió de manera especial en que había que conseguir a toda costa la *Virgen y el Niño con santas y ángeles* (descrita por Kervyn como "la obra más exquisita, si no la más bella, de este pintor poco común") (figura 251). El cuadro pertenecía al museo de Ruán, y los problemas que surgieron para organizar el préstamo fueron probablemente los mayores con que se tropezaron los organizadores [118].

Pinturas hermosas (y, de hecho, pinturas que no lo son) inspiran distintos niveles de emoción en distintos periodos. No resulta demasiado difícil imaginar por qué el cuadro de Ruán llegó a gozar en el siglo XIX de la especial preferencia de Weale y otros amantes del arte. Sin duda contribuyó a su reputación el que Gerard David (cuyo retrato y el de su esposa se ven al fondo en ambos extremos del cuadro) se lo regalara al monasterio carmelita de Sion, donde permaneció hasta su venta en 1783, y que fuese una de las tres únicas obras suyas documentadas con certeza [119]; pero más importante aún es el hecho de que ni David, ni quizá ningún otro artista flamenco, combinaron nunca en ningún otro cuadro de manera tan conmovedora dos cualidades especialmente apreciadas en ese momento: la devota "inocencia" del arte medieval y el armonioso equilibrio del Renacimiento. La Virgen y el Niño (que sostiene un racimo de uvas) están colocados frontal-

mente en el centro de una larga composición horizontal, enmarcados por dos ángeles alados que hacen música. A cada lado hay cinco santas, vestidas de rojo, verde y naranja, que dan la impresión de ser sirvientas, tan discretos son los atributos que dan testimonio de su martirio y de su condición de bienaventuradas; los ojos delicadamente sostenidos por santa Lucía, por ejemplo, apenas se distinguen de unas joyas preciosas. Y las sutiles diferencias de sus posturas y la tierna expresión de sus rostros, que van de la extrema juventud a la madurez, compensan cualquier sensación de rigidez o de artificiosa complejidad.

Pero para los amantes de la tradición serena, piadosa y amable de Memling, reencarnada al parecer en David, la exposición presentaba por lo menos un grave problema: el estremecedor cuadro de grandes dimensiones *El injusto juez Sisamnes desollado vivo* (figura 252), que, junto con *El rey Cambises ordenando la detención de Sisamnes*, David había pintado para que los magistrados de Brujas lo colocaran en la sala de justicia de su ayuntamiento, como advertencia contra la venalidad. En esta obra «el pintor ha reproducido, con extraordinaria serenidad y calma, la más realista y sangrienta de las torturas que se haya pintado nunca de manera tan pormenorizada sobre lienzo» [120]. Que Weale mismo se había sentido incómodo, ante una obra tan poco característica del maestro por él descubierto, queda patente en el tono discordante de los comentarios incluidos en su libro de siete años atrás: «el desollamiento de un ser humano no es, sin duda, un espectáculo agradable». Pero hizo hincapié en que «no fue el pintor quien eligió el tema... [y] no dudamos

250. Gerard David, *Bautismo de Cristo con un ángel* (Brujas, Museo Groeninge).





251. Gerard David, *La Virgen y el Niño con santas y ángeles* (Ruán, Musée des Beaux-Arts).

en decir que Gerard ejecutó a la perfección la pintura que se le había confiado» [121]. Las torturas, si las pintaba el idiosincrásico Dieric Bouts, artista de "elevada e inflexible conciencia" [122], eran espantosas por su contenido, pero no ofensivas por sus efectos; sin embargo, que Gerard David, entre todos los artistas, se hubiera permitido una escena de esa índole resultaba a todas luces tan perturbador, que varios críticos o bien no llegaron a mencionar el asunto o lo despacharon con unas cuantas palabras anodinas [123].

Se reconoció de manera casi unánime que Van Eyck, Memling y Gerard David eran los supremos maestros de la exposición y, de hecho, fueron los únicos cuyas obras se buscaron sistemáticamente para incluirlas en ella. Aunque en el catálogo se atribuían a Roger van der Weyden diecisiete obras, Weale reconoció en otro lugar que «no podía decirse de ninguna de ellas que se hubiera establecido definitivamente su autenticidad» [124]. La erudición actual es bastante más generosa con la selección de entonces, pero la evidente imposibilidad de exhibir muchas de las más importantes hizo que no destacara tanto como cabría haber esperado en otras circunstancias. Es cierto, de todos modos, que tuvo algunos admiradores apasionados [125]; pero resulta imposible no preguntarse si el equilibrio de toda la exposición no se hubiera alterado en gran medida si el museo de Amberes hubiera prestado su sublime tríptico de *Los siete sacramentos*, que le había sido legado (junto con dos Van Eyck y muchas otras obras maestras de las escuelas flamenca y alemana) por Florent van Ertborn, uno de los primeros y mayores coleccionistas de todo el sector, en fecha tan temprana como 1841. También fueron grandes las dificultades para un adecuado despliegue de Hugo van der Goes, cuyas obras, comentó un escritor, se hallaban entre las «que no se merecen más que el apresurado reconocimiento que se concede en los salones de nuestra época a artistas incluidos por pura bondad o para llenar espacio» [126]. El Bosco estaba representado por seis cuadros, dos de los cuales al menos eran auténticos, pero no atrajo la atención que le hubieran prestado generaciones ulteriores [127].



252. Gerard David, *El injusto juez Sisamnes desollado vivo* (Brujas, Museo Groeninge).

El éxito de la exposición (inaugurada por el rey) superó todas las previsiones, permaneció abierta tres semanas más de lo previsto, y a un erudito alemán le hizo pensar en Bayreuth durante la temporada del festival [128]. Algunos de los participantes en la organización pensaron que el fantasma de *Bruges-la-morte* había sido definitivamente enterrado [129], alusión a la novela de ese título publicada algunos años antes por el poeta simbolista Georges Rodenbach que describía los acontecimientos (bastante melodramáticos) sucedidos a un hombre que había decidido vivir en la ciudad porque su melancolía iba de la mano con el pesar sentido por el reciente fallecimiento de su joven esposa. A los visitantes extranjeros, sin embargo, les encantó lo poco que Brujas parecía haber cambiado a lo largo de los siglos [130]. En torno al Palais Provincial mismo, de estilo neogótico, casas de ladrillos rojos con gabletes, convertidas en su mayor parte en tabernas y cafés,

prestaban al distrito un ambiente de animación nada ceremonioso [131]. Un poco más lejos, calles estrechas con casas de reducidas dimensiones (algunas con aspecto mucho más medieval del que tuvieran en la Edad Media) se reflejaban en los tranquilos canales; plazas desiertas moteadas por dispersos grupos de hierba y maleza; las agujas de las iglesias góticas: todo parecía hacer de la ciudad un marco perfecto y enteramente natural para el arte sincero, ingenuo, conmovedor de los primitivos flamencos [132]. No es sorprendente que poquísimos entre los muchos visitantes de la exposición que escribieron sobre Brujas desde este punto de vista se molestaran en mencionar el hecho de que, entre sus posesiones más valiosas, figuraba una estatua en mármol de la Madona con el Niño, cuyo autor era prácticamente el único personaje de quien se sabe que habló de los primeros pintores flamencos con total desprecio: Miguel Ángel [133].

A los expertos les interesaron mucho, como era lógico, los problemas de atribución planteados por tantos cuadros indocumentados y anónimos. Una de las pinturas más admiradas entre las expuestas —una pequeña tabla llegada de Glasgow que representaba a un guerrero y a su santo protector— fue atribuida en uno u otro momento a Mabuse, Memling, Van Eyck, Hugo van der Goes, Gerard David, el Maestro de Moulins o algún otro artista de la escuela francesa [134]: el catálogo, prudentemente, describía al autor como "desconocido". Y pocos escritores trataron de superar los lugares comunes interminablemente repetidos sobre "fe" y "sinceridad" a fin de descubrir en las pinturas expuestas una indicación más compleja y sutil del espíritu de la Edad Media. Sin duda resultaba gratificante para el devoto que «la idea religiosa domina..., sólo hay misterios, milagros, y realistas escenas de martirio..., el idealismo místico de la belleza supremamente impasible deifica todas estas escenas hagio-iconográficas»; pero podía ser descorazonador descubrir que el precio de todo ello descansaba en el hecho de que

aquellos antiguos maestros parecen desconocer la piedad, la emoción que actúa sobre los músculos faciales o afila y hace palidecer las facciones... La Edad Media no sólo había sometido el cuerpo de los héroes, también había cerrado su alma, serena, fría y privada de toda piedad llorosa y suave. Los cronistas y pintores medievales podían reproducir con el mismo candor y suprema sequedad matanzas, sacrificios humanos y asesinatos y, además, sabían cómo hacerlo. En todas las pinturas de martirio, las víctimas parecen estar cloroformizadas, y los torturadores trabajan con calma, con los ojos apenas iluminados por una curiosidad atenta, exactamente como los cirujanos durante una lección de anatomía [135].

## IV

La exposición *Los primitivos flamencos y el arte antiguo* celebrada en Brujas durante tres meses y medio, en el verano y los comienzos del otoño de 1902, fue sin duda única por cuanto afectó de manera decisiva la vida de cuatro importantes eruditos.

A medida que pasaban las semanas y el catálogo oficial seguía sin aparecer, las agrias críticas de la prensa y las furiosas recriminaciones que se hacían los organizadores difícilmente presagiaban la posibilidad de un resultado tan notable. Y cuando finalmente se publicó el catálogo, la escueta negativa de Weale a aceptar cualquier responsabilidad por las atribuciones hechas en él (todas ellas impuestas por los propietarios) [136] demostró que su única utilidad sería la de servir como indicación de lo que estaba expuesto. Como lo había precedido una compilación precipitadamente preparada y llena de errores, Kervyn se declaró enteramente satisfecho. Pero no todo el mundo estuvo de acuerdo, y el 4 de agosto el director de la exposición quedó consternado ante la aparición en Gante de un "catálogo

crítico” deliberadamente preparado con el mismo formato de la publicación oficial, de manera que las dos pudieran fácilmente encuadernarse juntas [137].

El “catálogo crítico” era obra de un profesor universitario de cuarenta años, Georges Hulin de Loo, especializado hasta entonces en historia social y derecho [138]. Pero el arte le interesaba muchísimo y se le pidió en consecuencia que se incorporase al comité organizador de la exposición de Brujas y que se trasladara a Londres y París para asegurar algunos de los préstamos solicitados a coleccionistas [139]. Dado al tono de respetuosa cortesía con que siempre aludía a las opiniones de Weale y de sus otros colegas, el contenido polémico de su panfleto sorprendió considerablemente.

Hulin de Loo empezaba con una serie de breves ensayos —a menudo relacionados sólo de forma marginal con la exposición, o sin relación alguna— sobre maestros anónimos cuya obra trataba de reconstruir basándose en fuentes documentales y crítica estilística. Luego repasaba cada una de las entradas del catálogo oficial, unas veces respaldando con el silencio su contenido, otras completándolo y otras contradiciéndolo categóricamente. Weale había reconocido que el n.º 8 —el cuadro propiedad del duque de Devonshire de la *Exaltación de santo Tomás Becket a la sede episcopal de Canterbury*, firmado por Van Eyck— había sido enteramente repintado a finales del siglo XV; Hulin de Loo señaló que proporcionaba «un excelente ejemplo de la imposibilidad de que firmas y documentos garanticen la autenticidad de una pintura. No se trata de un Van Eyck retocado. Ni el dibujo original ni la composición son suyas; la ropa no corresponde al periodo». Hulin describía el n.º 55 —un Dieric Bouts, prestado por Hofstede de Groot, erudito holandés independiente y asesor de coleccionistas y marchantes— simplemente como “escuela de Lovaina”. En la misma página, un Maestro de Flémalle, un Roger van der Weyden, dos Memling y un Gerard David (números 213-7) se convirtieron todos en “de autor desconocido” o, en el mejor de los casos, en “escuela de Memling”.

El “catálogo crítico” supuso el inmediato reconocimiento de Hulin de Loo, quien, durante los restantes cuarenta y tres años que aún vivió, consolidó su posición como una de las dos mayores autoridades mundiales en pintura flamenca primitiva.

El otro entendido —sobre quien Hulin de Loo escribió con gran admiración— era Max J. Friedländer, casi exacto contemporáneo suyo.

A diferencia de Hulin de Loo, Friedländer ya había hecho numerosas aportaciones a la historia del arte antes de 1902. Después de trabajar como voluntario en la sala de grabados del Museo de Berlín durante un breve periodo, pasó unos años en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia antes de regresar a Berlín en 1896. Allí, bajo la dirección de Bode, trabajó primero como conservador en la galería de pintura del Museo Kaiser Friedrich, recientemente establecido. Se le nombró director de la sala de grabados en 1908 y de todo el museo menos de veinte años después, y ése era el cargo que desempeñaba en 1933, cuando se le destituyó por judío [140].

Friedländer dedicó los primeros quince años de su carrera, extraordinariamente fecundos, a la obra gráfica de los primitivos alemanes: Altdorfer, Cranach y, sobre todo, Durero. Bastaron cuatro o cinco artículos, que sumaban menos de una docena de páginas, sobre Van Eyck y Quentin Matsys, para descubrir al mundo de la erudición su gran competencia también en ese campo [141]. Se solicitó constantemente su asesoramiento durante la organización de la exposición de Brujas [142], y su larga y autorizada reseña (seguida, poco después, por un libro en folio bellamente ilustrado recogiendo algunas de las principales obras exhibidas) marcó un hito en su carrera [143]. A partir de entonces, hasta su muerte en 1957, dedicó aún más tiempo y energía intelectual a los problemas, infinitamente complejos, que presentaba el conocimiento de los primitivos flamencos —una rama de la his-

toria del arte que parece haber promovido la longevidad de quienes se consagran a su estudio—, y los catorce volúmenes de su *Altniederländische Malerei*, publicado por primera vez entre 1924 y 1937, sigue siendo la aportación más destacada sobre el tema, base de todas las investigaciones ulteriores.

Al igual que a Hulin de Loo —de quien se confesó estar muy en deuda [144], aunque no aceptara todas sus opiniones, ni el tono implacable del "catálogo crítico"—, en 1902 a Friedländer le preocupaba fundamentalmente la autoría de las obras exhibidas en Brujas y su parecido con otras que, desafortunadamente, no había sido posible presentar. Mientras que los organizadores se habían propuesto hacer hincapié en la autonomía y en la unidad cultural que ponían de manifiesto tantos ejemplos de pintura flamenca, para los entendidos más rigurosos la importancia de la exposición radicaba precisamente en la diversidad de lo que había salido a la luz. Friedländer no manifestó interés por el realismo ni la piedad ni la psicología de los artistas representados, ni por la luz que sus obras arrojaran sobre la civilización de Europa septentrional y su posible relación con la meridional; ni tampoco por la cuestión de si era correcto describirlos como "primitivos" cuando en realidad proponían un nuevo enfoque para el arte y en consecuencia, quizá, un cambio histórico de carácter general.

Esos, y otros problemas, se plantearon en lo que fue sin duda la reacción más animada y original entre las primeras respuestas críticas a la exposición, aunque, como veremos, su importancia estriba, retrospectivamente, en el rechazo magistral que provocó precisamente en relación con el punto que con tanta firmeza trataba de establecer. Su autor fue Hippolyte Fierens-Gevaert, un ambicioso crítico de treinta y dos años, que hasta entonces se había dedicado principalmente a teorías sobre el arte contemporáneo, sobre el que escribió de manera bastante nebulosa, con repetidas invocaciones a la necesidad de la espiritualidad y a las lecciones de Nietzsche y de Tolstoi [145]. También había publicado, sin embargo, un extenso ensayo sobre pintura flamenca "de Van Eyck a Van Dyck", que, en 1901, incorporó con correcciones a un libro sobre la "psicología de Brujas" dedicado a la memoria de Georges Rodenbach [146], en el que se proponía situar "la edad de oro del arte flamenco" en un contexto internacional, y en el que se prestaba especial atención a la importancia que había tenido para los italianos. Muchos de sus comentarios son al mismo tiempo originales y perspicaces, y dejan claro que para entonces ya había estudiado el arte del siglo XV con gran atención. De todos modos, el efecto de lo que vio en el Palais Provincial resultó decisivo, porque la extraordinaria colección de obras allí reunidas le llevó no sólo a elevar el tono sino a cambiar algunas de sus opiniones y desarrollar otras hasta un punto que difícilmente hubiera sido posible en otro caso. Poco después produciría volúmenes muy influyentes, aunque con ciertos defectos, sobre los pintores de Flandes, y terminó sus días en 1926 como director del museo de Bruselas, catedrático de historia del arte de la universidad de Lieja y figura destacada en el grupo internacional de luminarias de la historia del arte [147].

Las señales de advertencia de que, probablemente, el enfoque de Fierens-Gevaert iba a ser inusual aparecieron muy pronto en los tres artículos que dedicó a la exposición, pero sólo al llegar a Memling pudo verse con claridad toda la extensión de su heterodoxia. «Es obligatorio sentirse embargado por el éxtasis ante las obras de este maestro encantador, y en esta ocasión el éxtasis se ha convertido en frenesí. Desgraciadamente, no me ha sido posible compartir ese entusiasmo premeditado. El gran artista me ha parecido empalagoso comparado con Van Eyck, artificial comparado con van der Weyden, falto de vigor comparado con Thierry Bouts, falto de autocontrol comparado con Gerard David...» Semejante juicio hizo que se tambalearan los cimientos mismos sobre los que se había cons-

truido la exposición. Durante cierto tiempo Fierens-Gevaert vaciló: quizá su reacción sólo era temporal, provocada por las multitudes y el traslado de los retablos y retratos de Memling desde las salitas apartadas y silenciosas del Hôpital Saint-Jean, donde también a él le habían gustado mucho en otro tiempo. Pero más adelante retomó su argumento, aunque sin osar apenas confesarse que desde hacía ya algunos años había experimentado un debilitamiento de la pasión religiosa que era obligado sentir por Memling. «Hoy reconozco que ya no me parece que tenga la importancia excepcional ni la prolífica grandeza no ya de un Van Eyck, sino incluso de un Roger van der Weyden o un Gerard David o un Quentin Matsys». Naturalmente algunos de los retratos de Memling tenían un mérito excepcional, y había sido capaz de transmitir "no sin preciosismo" los éxtasis del misticismo. Esto último lo había hecho sin la fuerza teológica de los hermanos Van Eyck y sin la hondura humana y trágica de van der Weyden, «pero, ciertamente, con elegancia, y con una percepción muy sutil del refinamiento mundano». Sin embargo, había descansado demasiado en los colaboradores de su estudio, se había hecho rico y había comprado propiedades en Brujas, «aunque no tendré el mal gusto de reprochárselo». Memling era, en resumen, el Benozzo Gozzoli de la escuela flamenca y, aunque Benozzo era un gran pintor, no llegaba a la estatura de Fra Angelico ni de Botticelli ni de Piero della Francesca ni de Mantegna ni de Ghirlandaio [148].

Desde la perspectiva de este juicio, no es sorprendente que Fierens-Gevaert viera a Gerard David con una nueva luz. Era el único artista cuya posición había quedado reforzada por la exposición, y estaba claro que se encontraba al mismo nivel que los grandes genios flamencos. Ahora no se le reconoce ya relación con Memling, sino que se le compara favorablemente con Van Eyck y van der Weyden, al mismo tiempo que, de manera implícita, se le envía a visitar Italia, y se le atribuye —quizá por la influencia de algunas obras que pudo admirar allí de manera especial— haber enseñado a los flamencos cómo pintar grandes composiciones históricas: «Con esta personalidad creadora profundamente original y obstinada llega a su fin la admirable época borgoñona. Brujas agoniza; termina el siglo XV; está a las puertas el Renacimiento, y ya las grandes figuras de Gerard David, concebidas con despreocupación de las limitaciones del ascetismo, presagian una revolución en el arte» [149].

Quentin Matsys —el más grande de los artistas flamencos después de Van Eyck y Rubens— proseguiría esa revolución, y también Barendt van Orley, porque a Fierens-Gevaert no le asustaban las influencias italianas con tal de que sirvieran a la causa del progreso y con tal de que se subordinaran, en último extremo, al sabor nativo de Flandes, como se demostraba, por ejemplo, en la "sublime ingenuidad" de los retratos de Pourbus el Viejo. Era cierto que el arte de Brueghel, que incorporaba a sus obras «toda la alegría de Flandes..., todo el júbilo ingenuo, grotesco y formidable de Flandes», constituía una gran carcajada arrojada a la cara de los italianizantes; sin embargo, un italianismo renovado era necesario antes de que naciera un nuevo genio capaz de combinar, de manera definitiva, las cualidades asimiladas del extranjero y los dones innatos, característicos de la raza. Correspondió a Rubens realizar esto último [150].

Aunque Fierens-Gevaert terminaba sus artículos con un tributo convencional a los maestros del siglo XV "más queridos para mí que todos los demás", y a la ciudad de Brujas que había seguido siendo para todos los flamencos "el sagrado relicario de la Fe, la Patria y la Belleza", su interpretación de la exposición se oponía directamente a la idea, tan cara a Weale y a quienes habían ido en peregrinación a Brujas, de que el mejor arte flamenco era esencialmente de naturaleza estática. Para él las pinturas del Palais Provincial demostraban que, bien al contrario, Flandes, como Italia, había experimentado un Renaci-

miento. Cuando, tres años después, volvió a ocuparse de las lecciones aprendidas en la exposición, lo hizo con un fervor patriótico que era igualmente pronunciado, pero con un acento claramente distinto, porque para entonces se había presentado un nuevo desafío.

La reacción contra muchos aspectos de la vida moderna —debida a su asociación con el culto al progreso y el materialismo—, rasgo muy conspicuo de buena parte de la cultura moderna a finales del siglo XIX y comienzos del XX, afectó profundamente la actitud ante los logros artísticos del pasado; la general aversión a Gauguin o Picasso no se extendió a la pintura y escultura "arcaica" o "naïve" muy poco explorada que ellos defendían. «El amor a los Primitivos», escribió un crítico en 1904 [151], «apela, desde hace unos años, de manera simultánea, al hastío de nuestro espíritu y a nuestra curiosidad erudita de historiadores». Y por ello, tanto si se interpretaba que el arte primitivo (en el caso de Courajod o Fierens-Gevaert) constituía una vanguardia que llevaba hacia el Renacimiento, como si se lo veía proponiéndose unos valores completamente distintos y superiores, adquiría en cualquier caso una posición nueva y más relevante en la conciencia de la época. Por toda Europa el sentimiento nacionalista estaba tan interesado en sacar a la luz remotos antecesores como en promover la práctica contemporánea de las artes. El año 1902 fue testigo de una exposición de "arte antiguo" en Barcelona al igual que en Brujas, y dos años más tarde se celebraron exposiciones de pintores primitivos en Düsseldorf, Siena y París. Los toscos y vigorosos pintores y escultores del románico y del gótico catalán [152]; la "energía amarga" hallada en el maestro del retablo de san Bartolomé (que algunos empezaban ya a preferir a las madonas excesivamente bonitas de artistas más conocidos de la escuela de Colonia) [153]; las figuras de madera policromada atribuidas a Jacopo della Quercia, Vecchietta y otros escultores trasladados temporalmente de las abadías e iglesias de la Toscana central e instaladas en el Palazzo Pubblico [154]: en todas partes la herencia redescubierta de unos estupendos antepasados servía para reforzar el orgullo nacional de sus descendientes vivos. Con palabras que hubieran hecho poner muy mala cara a Weale, Kervyn proclamó que el principal resultado de las exposiciones organizadas en otros lugares de Europa había sido «hacer aún más patente el éxito de la celebrada en Brujas y el esplendor de nuestra escuela... ¡Nuestros pintores han dominado a sus rivales y son soberanos incontestables! Flandes ha demostrado ser la nación más rica y más poderosa mediante el genio de sus hijos» [155]. Y a continuación citaba el discurso que él mismo había pronunciado en la ceremonia de clausura del 5 de octubre de 1902: «Pocas veces las glorias del pasado han proyectado una luz tan viva, y el orgullo legítimo que todos hemos sentido por ello nos ha hecho más orgullosos de nuestra conciencia de flamencos, más orgullosos de nuestro nombre de belgas. Ha incrementado nuestra fe en el futuro y nuestro amor por la tierra donde descansan las cenizas de nuestros padres» [156].

Palabras como éstas debieron de tocar en Francia un nervio particularmente sensible. Durante muchos años a los franceses les había llenado de consternación que mientras Italia había tenido su Renacimiento y Flandes sus primitivos, ellos parecían no haber tenido nada en el sector de la pintura antigua que pudiera compararse con esos fenómenos. Sin embargo, en su "catálogo crítico", Hulin de Loo se había molestado de manera especial en echar en cara a los eruditos franceses su completo abandono de lo que había sido en realidad una herencia importante. Difícilmente podría haber previsto que aquel descuido fuese a tener la compensación con creces que se produjo en 1904, cuando se organizó en París una exposición dedicada a "los primitivos franceses", dividida entre el Louvre y la Bibliothèque Nationale. Su organización se confió a Henri Bouchot, conservador de la sala de grabados de la Bibliothèque Nationale, autoridad en dibujos y grabados franceses

del siglo XVI y veterano de la guerra franco-prusiana. Se reunieron cierto número de pinturas hermosas e importantes y algunas de las exhibidas dos años antes en Brujas volvieron a presentarse en París. Determinados pintores, hasta entonces considerados flamencos —como el siempre misterioso Maestro de Flémalle—, resultaron franceses. Las atribuciones a nombres que ya eran famosos, como Jean Fouquet, se hicieron con imprudente desenfado, y se descubrió de pronto que la Francia del siglo XV había visto nacer gran número de escuelas regionales de pintura de suma importancia. Esta exposición tuvo un éxito espectacular y se reconoce en términos generales que constituyó un hito importante en el estudio erudito del arte francés. Pero los motivos que habían impulsado su organización no fueron eruditos y, afortunadamente, el tono del libro que Bouchot escribió para acompañar a la exposición se ridiculizó mucho en la época, y aún hoy su lectura resulta penosa. En las primeras páginas, el autor lanzaba ataques en todos los frentes. Como los habitantes de Brujas hablaban francés, sus pintores (al menos hasta la mitad del siglo XV) podían incluirse en la escuela francesa y, de todos modos, tan sólo póstumamente Roger de la Pasture había sido anexionado por los flamencos como Roger van der Weyden. Por otra parte «la leyenda de un "Renacimiento" italiano» había hipnotizado a muchas generaciones de personas muy sinceras: de hecho, "nuestro arte francés antiguo" se había caracterizado por «tendencias naturales, humanas y verdaderas, mientras nuestros vecinos [italianos] permanecían largo tiempo congelados en su decoración bizantina y tradicional». Los pintores italianos que acudieron a Fontainebleau durante el reinado de Francisco I habían deformado el curso del arte francés. Sin duda, concedía Bouchot generosamente, los hermanos Van Eyck habían existido, pero a continuación dedicaba un capítulo entero a plantear precisamente esa duda. El retrato del matrimonio Arnolfini de Londres era "uno de los cuadros que con más probabilidad" podía haber pintado Jan Van Eyck, aunque ciertamente no representaba a los Arnolfini y desde luego no contribuía en nada a reforzar la atribución de la Virgen con el "prétendu chancellier Rolin" en el Louvre (figura 260), ni la de la Virgen con van der Paele en Brujas (figura 245). La idea misma de que los Van Eyck hubieran tenido una repercusión importante sobre el arte europeo era absurda; los pintores de Brujas no habían inventado nada; y la corriente de influencias entre Flandes y Francia fluía enteramente en la dirección opuesta [157].

Fierens-Gevaert volvió al tema de los primitivos flamencos teniendo presentes esas cuestiones. Ya no le preocupaba probar que aquellos maestros del siglo XV, en parte bajo el impulso de Gerard David, habían puesto en marcha un impulso que desembocaría a la larga en un verdadero Renacimiento. Lo que estaba ahora en juego era el papel desempeñado por el arte de Flandes en la promoción del Renacimiento europeo en su conjunto, y la claridad de ideas de Fierens-Gevaert sobre este asunto quedó reflejada en el título mismo de su libro (que, sin embargo, no prepara al lector para su tono): *La Renaissance Septentrionale et les Premiers Maîtres des Flandres*.

Para establecer su teoría, Fierens-Gevaert empezó aceptando el principal supuesto de las conferencias de Courajod sobre los orígenes del Renacimiento, publicadas por primera vez en 1901, pero que habían sido extrañamente olvidadas por los historiadores del arte belgas. El Renacimiento se había caracterizado por la búsqueda del realismo, y los primeros pasos en esa dirección los habían dado los italianos en el amanecer del siglo XIV. Pero Giotto, y sobre todo sus seguidores, no habían sido capaces de llegar suficientemente lejos y, por consiguiente, había sido necesaria la ayuda del Norte. A mediados del siglo XIV, el arte francés, inspirado por pintores inmigrantes de Flandes, había recogido el guante..., y en este punto de su argumento Fierens-Gevaert se apartaba un tanto de Courajod al negar que el arte flamenco fuese, por su naturaleza misma, realista en todo mo-

mento: simplemente lo era en aquel momento histórico particular debido a las condiciones relativamente democráticas que imperaban en Flandes («avant d'être dans l'art, le naturalisme fut dans les coeurs»). Sin embargo, Flandes —exactamente igual que la Bélgica moderna— no había sido lo bastante grande ni poderoso para mantener a todos sus artistas, a muchos de los cuales atrajo la opulenta corte de París, donde llevaron a cabo su misión reformadora. Con el derrumbamiento de Francia, a consecuencia del dominio inglés, los artistas flamencos se habían visto obligados a regresar a sus hogares borgoñones, y allí inauguraron el Renacimiento. Sus personalidades más importantes, con diferencia, habían sido los hermanos Van Eyck, aunque su papel quedara oscurecido por los intentos franceses de apropiarse de todos los artistas flamencos que habían trabajado en Francia y por las reivindicaciones exageradas —y pueriles— de los holandeses, que reclamaban la supremacía de Claus Sluter, sin duda alguna un gran escultor. De hecho, la importancia de los hermanos Van Eyck había tenido carácter internacional, convirtiendo incluso a los italianos. Pese al pretendido desprecio de Miguel Angel por los éxitos flamencos, ni él ni Rafael ni Leonardo abandonaron nunca el estudio de la naturaleza, y por lo menos en eso se los podía considerar seguidores de los Van Eyck. Y también, a fin de cuentas, Velázquez, Frans Hals, Giorgione, "tous les impressionistes de la Renaissance, tous les maîtres du XVII$^{e}$, puis du XVIII$^{e}$ siècle", todos los aspectos de la belleza moderna habían nacido de los principios inaugurados por los maestros del Norte. El siglo XIV era un momento solemne en la historia del arte y entre nuestros grandes antepasados, aquellos a los que debemos distinguir con un amor particularmente tierno y respetuoso son los que dieron resolución definitiva a las conquistas septentrionales, los maestros de la *Adoración*, los evangelistas de nuestro arte y del arte moderno, los hermanos Van Eyck».

En sus frases finales, Fierens-Gevaert abandona por completo la historia del arte y se lanza al reino del dogma y del misticismo. «El retablo del Cordero es más que una obra maestra de una escuela y una raza; es el mayor acto de fe que se conoce en la historia del arte. Incorpora todas las corrientes internacionales de belleza al comienzo de la época moderna, pero, al mismo tiempo, establece nuestras doctrinas religiosas. Si, como Hegel afirma, la pintura es el centro del arte cristiano, el políptico de Gante es el centro de la pintura cristiana... De esa manera, al devolver la vida a una época [vemos que] el retablo del Cordero nos revela el rostro de Dios; por lo que el Arte, con el apoyo de la Fe, hace que el Cielo descienda a la Tierra». Fierens-Gevaert nos cuenta que terminó su libro el domingo de la Pascua de Resurrección de 1905 [158].

## V

En 1943, Johan Huizinga (figura 253) [159], que, a la edad de setenta y un años, acababa de ser puesto en libertad del arresto a que estuvo sometido bajo la ocupación alemana de Holanda, recordó que la exposición de Brujas, más de cuarenta años antes, había sido "una experiencia de la máxima importancia" en el inicio de su carrera como medievalista. Es cierto que nunca le había abandonado «un anhelo vago, fantástico, de contacto directo (con el periodo), nutrido sobre todo de impresiones procedentes de las artes visuales», desde que, escolar de siete años, presenciara una cabalgata estudiantil que representaba la entrada de Edzard, conde de Frisia oriental, en la ciudad de Groninga en 1505 [160]: de todos modos, hasta que fue a ver los primitivos flamencos que se exhibían en el Palais Provincial, se había dedicado de manera casi exclusiva al estudio de la lingüística comparada y de las religiones orientales. Aquella experiencia hizo que iniciara las investigaciones para el primero de sus libros, *Los orígenes de Haarlem*, y poco después concibió el



253. Johan Huizinga.

primer esbozo provisional de su obra maestra, *El otoño de la Edad Media* [161], basada en un intento de «llegar a una verdadera inteligencia del arte de los hermanos Van Eyck y de sus contemporáneos, es decir, llegar a captar su significado descubriendo su conexión con toda la vida de su época» [162].

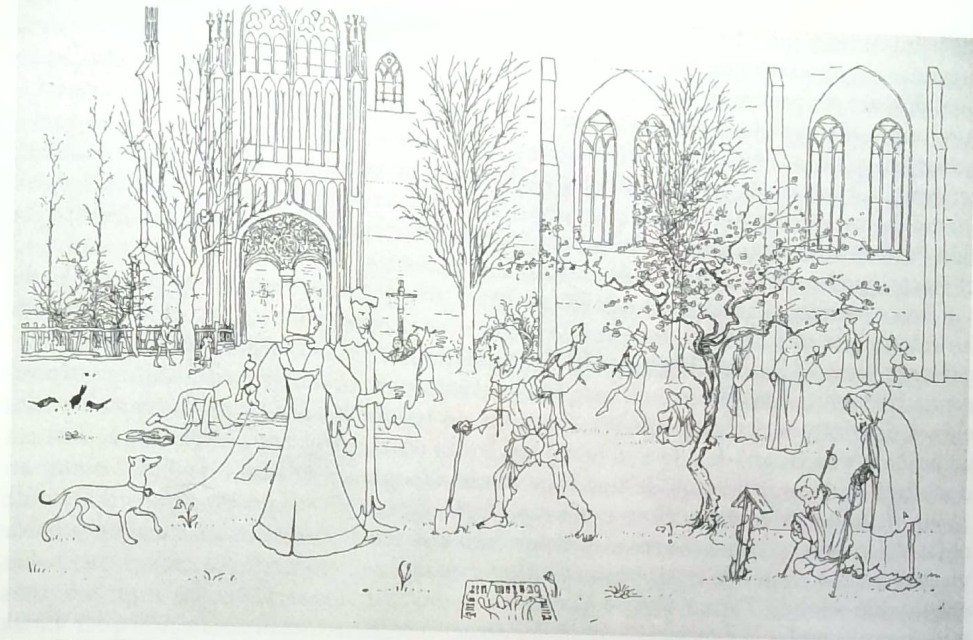
Huizinga había nacido en 1872 en Groninga, en el seno de una familia de larga tradición menonita [163]. Aunque muchos de sus antepasados fueron pastores de almas, su padre prescindió de la vida clerical, dedicándose a la historia natural y a la medicina, y convirtiéndose finalmente en catedrático de fisiología de la universidad local. Su hijo primogénito, Jacob, heredó sus aficiones, pero Johan, el segundo, no mostró inclinación alguna por las cuestiones técnicas. En la escuela primaria, el amor por la historia que despertaron en él los trajes vistosos y las relucientes armaduras de metal de la cabalgata estudiantil se vio alentado por una maestra con talento por cuyas clases Huizinga se sintió en deuda de gratitud hasta el final de sus días. En el instituto, sin embargo, sus estudios cambiaron de dirección, y su interés por la historia sólo se mantuvo vivo gracias a dos aficiones compartidas con su hermano: la pasión por la heráldica y el entusiasmo por coleccionar monedas [164]. Desde Petrarca a Burckhardt, el simple proceso de tocar y examinar los vestigios visibles de un mundo que parecía desaparecido para siempre, había ayudado a fomentar el convencimiento de que el pasado no estaba irremediablemente perdido, sino que, de algún modo, era posible invocarlo y devolverle la vida. Huizinga fue quizá el último gran historiador que sucumbió al poder aparentemente mágico de tales reliquias.

Mientras tanto, aunque su corazón pertenecía a la Edad Media, empezó a aprender

hebreo y se adentró en el árabe; también estudió teorías mitológicas e historia de la lingüística, interesándose superficialmente por el alto alemán medio y el nórdico antiguo. En Leipzig asistió a cursos de lituano, sánscrito e irlandés antiguo y empezó a leer ruso. A su regreso a Groninga planeó escribir su tesis sobre "La expresión de las percepciones de luz y sonido en las lenguas indogermánicas". El tema, sin embargo, resultó imposible de manejar y Huizinga obtuvo finalmente su doctorado en 1897 con una tesis sobre el bufón cortesano en el drama sánscrito. Unos meses después se vio obligado a aceptar (a falta de algo más adecuado) un puesto de profesor de historia en un instituto de Haarlem. Permaneció allí durante ocho años y, aunque siguió publicando artículos sobre religión y literatura indias, sus clases —en una institución que valoraba las ciencias mucho más que las humanidades y donde a los alumnos les interesaba sobre todo el fútbol— versaban sobre temas más convencionales: Egipto y el Oriente antiguo, Grecia y Roma y la Revolución francesa. Más adelante describiría aquellas clases en unos términos que no sorprenderán del todo a algunos admiradores de sus escritos históricos: «No me preocupaba mucho del apuntalamiento crítico de lo que decía: quería por encima de todo contar una historia viva y estimulante» [165]. En 1903 aceptó la carga adicional de convertirse, sin remuneración, en profesor de cultura y literatura antiguas de la India en la universidad de Amsterdam; pero para entonces ya había iniciado sus investigaciones sobre los orígenes de Haarlem, y en agosto de 1905, a la edad de treinta y tres años, se le nombró catedrático de historia de la universidad de Groninga.

Poco antes de morir, Huizinga escribiría sobre el primer periodo de su vida (que sin duda parecerá al lector moderno casi alarmantemente industrioso) con desilusión y remordimiento. De su época en Alemania anotó que «en aquellos años era realmente un mal chico por lo que a mis estudios se refiere..., aunque no me faltaba entusiasmo» [166] y señaló también lo limitado de sus lecturas: «Algo de Shakespeare, pero no mucho, todavía; algo de literatura alemana, pero nada fuera de lo corriente, Schiller, un poco de Goethe, Heine, algunos poetas líricos y prácticamente nada francés. No era un gran lector, no lo he sido nunca» [167]. Sobre todo, aseguraba, había sido un fantaseador, un soñador, inclinado a los paseos solitarios por el campo, «sin pensar exactamente, dejando más bien que mi espíritu vagase por encima de los límites de la existencia cotidiana en algo semejante a una etérea felicidad...» [168]. Su estado de ánimo alternaba a veces entre fases de entusiasmo maníaco y ataques de depresión que podían prolongarse por espacio de semanas, aunque a los extraños sólo les llegaba una impresión de mayor taciturnidad. El matrimonio en 1902 puso fin a esos síntomas, aunque, retrospectivamente, vemos (como quizá no podía hacerlo el mismo Huizinga, viejo y aislado) el uso ventajoso que el historiador de la Europa de finales del medioevo haría ulteriormente de esas tensas experiencias. ¿No intervinieron quizá de algún modo para sugerirle "esa perpetua oscilación entre desesperación y alegría enloquecida... que caracterizaba la vida en la Edad Media"? [169].

Aunque desde el punto de vista de resultados concretos en el campo de la erudición quizá tuviera algún motivo para sentirse insatisfecho por la marcha de su vida antes de obtener la cátedra de Groninga, Huizinga había adquirido ya, aparte de la que le proporcionaban las aulas y sus libros de texto, dos fuentes de felicidad que aportarían además una decisiva contribución a su trabajo: el amor a la música y el amor al arte. Las sutiles y profundas demandas que iba a hacerles como guías para entender el pasado, sólo las formularía algo después; pero hasta la lectura más somera de *El otoño de la Edad Media* revelará sin duda que ninguna obra maestra histórica (diferente, como es lógico, de una novela romántica) ha respondido nunca de manera tan espontánea a las impresiones visuales y sonoras de sociedades humanas precedentes. En sus primerísimas páginas se nos



254. Johan Huizinga, *1444: In Dodewaard werd een bloeiende appelboom gezien in Maart (1444: En Dodewaard se ve en marzo un manzano en flor)*, de *Keur van gedenkwaardige tafereelen*, de Huizinga, Amsterdam, 1950.

presentan "cortejos, gritos, lamentaciones y música", «el enamorado llevaba la cifra de su dama; el compañero de armas o de religión, el signo de su hermandad; el súbdito, los colores y las armas de su señor»; y, sobre todo, un sonido, el de las campanas, que «dominaba una y otra vez el rumor de la vida cotidiana y que, por múltiple que fuese, no era nunca confuso, y lo elevaba todo pasajeramente a una esfera de orden y armonía».

Huizinga desarrolló y profundizó su amor a la música a lo largo de los años, y sus gustos cambiaron de acuerdo con las circunstancias. Primero fueron Brahms y Grieg interpretados por la hermana de uno de sus íntimos amigos, que poseía «una atractiva voz de mezzosoprano y una manera de cantar llena de sentimiento y naturalidad»; luego, en Leipzig, frustrado por la marcha de sus estudios, iba a conciertos, recitales en iglesias y a la ópera, pero sólo a representaciones de Wagner; finalmente su esposa le contagió su entusiasmo por Bach y Mozart, Schubert y Beethoven. Pero nunca aprendió a tocar un instrumento, y «por lo que a la música se refiere, seguí siendo siempre un total analfabeto» [170]. Su compromiso con el arte fue mucho más exigente.

Por otra parte, Huizinga era un dibujante extraordinariamente capaz y sus dibujos estaban llenos de animación. A edad muy temprana hizo una serie de ilustraciones humorísticas de episodios, importantes y triviales, que abarcaban muchos siglos de historia neerlandesa, y que no se publicaron hasta después de su muerte; estos dibujos ponen de manifiesto una vena de sátira bondadosa que difícilmente se encuentra en su obra escrita (figura 254) [171]. Menos sorprendente, quizá, es el hecho de que produjera numerosos apuntes de series de sueños (aunque también en éstas el tono es generalmente cómico) y de que, al parecer, acompañase sus clases con dibujos, hechos en la pizarra, de trajes y otros accesorios copiados de manuscritos iluminados y de cuadros [172]. Pero, a pesar de es-

tas habilidades y pese a que mucho más tarde reivindicara que había anhelado apasionadamente el conocimiento de las artes visuales [173], no parece que haya ninguna prueba de que, durante sus primeros años de estudiante, mostrara ningún interés especial por la pintura, tanto por la del pasado como por la de sus contemporáneos. Asimiló, gracias a la literatura (y no, ciertamente, a la política, porque nunca leyó un periódico) las nuevas tendencias en materia de pensamiento y percepción: escritores neerlandeses, naturalmente, pero también Rémy de Gourmont, Pierre Louys y Alfred Jarry, autores cuya visión "extremadamente parcial" del mundo parece haber quedado un tanto modificada por el efecto que tuvieron sobre él Edgar Allan Poe, Rossetti y Robert Louis Stevenson.

Esta situación, sin embargo, cambió en 1895 cuando se interesó por el arte moderno, un interés que más adelante se le reveló como íntimamente relacionado con sus investigaciones personales, muy diferentes [174]. En aquel año conoció a varios estudiantes de medicina que acordaron reunirse de cuando en cuando para organizar en Groninga exposiciones de pintores contemporáneos. Huizinga se perdió las dos primeras (una de ellas dedicada a Van Gogh) debido a su breve residencia en Leipzig, pero intervino de manera destacada en la organización de una importante exposición de obras de Jan Toorop en 1896 [175], lo que tuvo sobre él un poderoso efecto. Se reunió un grupo representativo de obras del pintor, y como Toorop, que por entonces tenía ya casi cuarenta años y había viajado mucho, reflejaba en su pintura influencias de la mayoría de los estilos que había encontrado —el de Turner y el de Manet, así como el de los realistas, los impresionistas y los puntillistas—, la exposición debió de ofrecer una llamativa introducción a las variadas corrientes del arte moderno, con las que Huizinga estaba tan poco familiarizado como lo estaban los demás habitantes de la aislada Groninga. Pero los cuadros que el autor de *El otoño de la Edad Media* recordó hasta el fin de sus días fueron las recentísimas y sobrecogedoras incursiones de Toorop en el simbolismo: *Las tres novias*, *El jardín de los pesares*, *La nouvelle génération* y algunas más: alegorías difícilmente comprensibles de inocencia y corrupción sexual en las que grandes ojos inexpresivos miran fijamente al espectador con miedo u odio, mientras que por la superpoblada superficie del lienzo se estremecen alargados cuerpos femeninos desprovistos de huesos, y las ramas descarnadas, codiciosas, paralizadas, de destrozados tocones de árboles. Que los cuadros de Toorop —por "modernos" que fueran— representaban un final más que un principio es algo que debieron advertir incluso quienes se sintieran fascinados por ellos; si bien, cuando se le pedía que explicara su obra, el artista, que parecía un príncipe oriental (había nacido en Java de madre mitad china), se limitaba a señalar las dunas que formaban el horizonte de muchas de sus obras más convencionales y murmuraba con su voz fascinante: "las dunas, el misterio".

Las restantes exposiciones fueron más bien, al parecer, una decepción. Desde luego atrajeron a muy poco público: en una tarde de domingo Huizinga y su hermano retiraron del museo un antiguo casco de bombero y un bugle, y se situaron en los escalones de la entrada, tocándolo por turno con toda la fuerza de sus pulmones con la vana esperanza de conseguir un solo visitante. La serie llegó a su fin en la primavera de 1897 con una conferencia ilustrada, basada en fotografías de obras de arte que podían verse en Italia.

Entre los amigos y admiradores de Toorop se contaba el crítico, historiador del arte y retratista Jan Veth [176], cuya obra se caracteriza por el más contenido y amable realismo. Probablemente Huizinga y él se conocieron no mucho después de la exposición de Toorop en Groninga, e iniciaron una gran amistad que sólo terminó a la muerte del pintor en 1925 [177]. Sus intereses se complementaban de manera muy notable, y Huizinga consideraba la casa de su amigo como su segundo hogar. Aunque en la biografía que escribió

de él se hablaba poco de su pintura [178], un contacto tan estrecho con un hombre cuya vida estaba consagrada a la práctica y al estudio del arte tuvo evidentemente que ser de la máxima importancia para estimular su apreciación de la pintura. A esto vino a añadirse, en un mismo año, 1902, la exposición de Brujas y su (primer) matrimonio, después de lo cual —así lo escribió Huizinga— su espíritu vivía no sólo en la música, sino «en todas las manifestaciones de las artes visuales que estaban a nuestro alcance». De hecho, aquellos sentimientos le afectaron con tanta intensidad que en un momento consideró incluso la posibilidad de renunciar a su puesto en el instituto de Groninga a fin de trabajar en el Real Museo de Antigüedades, pero renunció a ello cuando se dio cuenta de que tendría que dedicar gran parte de su tiempo a los trozos de cerámica griega propiedad del museo [179].

A la luz de estas intensas experiencias, todavía tan recientes, no es del todo sorprendente que Huizinga eligiera "El elemento estético en el pensamiento histórico" [180], como título de la conferencia inaugural que pronunció el 4 de noviembre de 1905 en la universidad de Groninga.

En aquella conferencia Huizinga examinó una serie de cuestiones historiográficas que, durante varios decenios, se habían debatido animadamente en muchos lugares de Europa, si bien él se refirió casi exclusivamente a las aportaciones de escritores alemanes en los años precedentes. ¿Hasta qué punto había cambiado la investigación histórica como consecuencia de lo sucedido en las ciencias naturales y, en el caso de que no hubiera esperanzas de proporcionar soluciones igualmente convincentes, no deberían adoptarse métodos completamente nuevos (como los ofrecidos por la sociología) o abandonar toda reivindicación de credenciales científicos? ¿Hasta dónde debían interesarse los historiadores por los individuos y hasta dónde por los grupos o las fuerzas sociales más amplias? ¿Determinan el curso de la historia las acciones de los grandes hombres o son moldeados ellos mismos por su entorno y sus circunstancias?

Huizinga avanzó con cuidado entre aquéllos y otros temas controvertidos, sabedor de que «todo paso es peligroso, y en especial para el espectador neutral que se aventura en la Tierra de Nadie». Lo que fundamentalmente le preocupaba era el ambicioso intento de Lamprecht de subordinar la importancia del cambio político a las grandes fuerzas motoras de la historia cultural, y volvió con frecuencia sobre ello, en ocasiones con una aprobación parcial y matizada, otras rechazándolo con brusquedad: «Hemos de tener cuidado», insiste, «y no dar por hecho que los grandes pensadores tuvieran mayor importancia histórica que los reyes, los guerreros y los diplomáticos. "¿Qué son hoy Pericles y Augusto", exclamaba Lamprecht, "excepto simples nombres, etiquetas de una gran época?" ¡Qué presuntuosa exageración de la importancia de la literatura! ¿Acaso el arte y la literatura nos han elevado tan por las nubes que no podemos ya molestarnos con el simple valor y la determinación?» [181]. La historia misma no se podía considerar arte y no era posible el matrimonio entre las dos, pese a que la cuestión del arte fuese determinante, porque el estudio de la historia y la creación del arte tenían en común una manera de crear imágenes. De hecho, desde muchos años antes de que, en su conferencia, intentara concretar estas ideas, Huizinga estaba convencido de que «la mejor forma de describir la percepción histórica es como visión, o (quizá mejor) como evocación de imágenes» [182]. Era cierto que esta analogía visual sólo se aplicaba de manera decisiva a las etapas preliminares de la investigación histórica. Sin embargo, sus repercusiones para el tema en su conjunto eran de la máxima importancia, porque, ¿qué es lo que se puede ver exactamente? Sólo «la vida de los hombres, y más la de personas individuales que la de los grupos y las clases». Y Huizinga se burlaba del «dogma de que sólo las sociedades, los grupos y las asociaciones

humanas constituyen el tema de la historia... Porque en ese caso se me permitiría interesarme por el monacato —los benedictinos, los frailes menores o incluso los franciscanos espirituales— pero no por el mismo san Francisco, ni como representante de su orden ni como hombre» [183]. Lógicamente, el historiador tenía que pensar también en categorías más amplias, pero incluso los grandes acontecimientos podían no entenderse sin la referencia al individuo y, para ilustrar esto último, Huizinga eligió una maravillosa historia contada por Michelet. Mucho después de la Revolución, un joven le preguntó a Merlin de Thionville, ya de edad avanzada, cómo había sido capaz de condenar a Robespierre. El anciano parecía estar arrepentido de su actuación, pero luego, de repente, se levantó con brusquedad: «Robespierre», dijo; «Robespierre. Si hubieras visto *sus ojos verdes*, también tú lo hubieras condenado como hice yo» [184]. Huizinga cita aprobadoramente la idea de Michelet, que veía la historia como resurrección, pero su reivindicación del papel que puede desempeñar el elemento estético a la hora de estimular la imaginación histórica va mucho más allá de lo que defendiera Michelet. Una nueva amplitud en la sensibilidad, característica de los comienzos del siglo XX y demostrada por el hecho de que «disfrutamos de Van Eyck igual que de Rembrandt, del rococó y también de Millet», nos permite combinar «con un sentimiento subjetivo muy intenso la máxima objetividad alcanzable». De hecho, Huizinga da a entender que sólo por medio de esos sentimientos subjetivos puede decidir el historiador cuántos hechos necesitará para resucitar a un personaje histórico [185].

No siempre es fácil seguir sus argumentos, en ocasiones defensivos y enrevesados, cuando trata de reforzar su posición con referencias a modernas teorías psicológicas y filosóficas. Más adelante escribiría que la conferencia había resultado «muy larga y pesada y que había aburrido prodigiosamente a la mayor parte del público» [186]. Pero aquellos oyentes no podían saber con cuánto vigor recurriría Huizinga a su amor por el arte al publicar, poco más de un decenio después, *El otoño de la Edad Media*. No es, sin embargo, únicamente la percepción retrospectiva lo que hace que en la actualidad la última parte de su conferencia resulte tan conmovedora y nos sirva todavía como fuente de inspiración. Está además el hecho de que las reivindicaciones en pro de las artes visuales que hacía este joven historiador, en una universidad que no figuraba entre los centros académicos europeos más conocidos, eran tan audaces y confiadas como novedosas. Huizinga no alcanzaba aún a ver los problemas concretos que le plantearían, y menos aún el hecho de que, hacia el final de su vida, abrigaría dudas muy serias sobre su validez. Todo ello habrá de considerarse a su debido tiempo, pero antes merece la pena aceptar el consejo que dio a sus oyentes y emplear unos momentos imaginando al mismo Huizinga cuando insistía en «la destacada importancia de la intuición estética para la formación de una imagen histórica de conjunto. Piensen ustedes en su imagen de conjunto de la cultura egipcia. ¿No está hecha casi por completo de nociones basadas en el arte egipcio? Y, ¡con qué intensidad está dominada la imagen de conjunto de la Edad Media por el arte gótico! O inviertan ustedes la pregunta y piensen: ¿cuánto sabemos del siglo XIII después de leer todas las bulas papales si no conocemos el *Dies irae*?»

De manera similar, una visita a Ravena —visita que él mismo había hecho tres años antes— podía proporcionar la mejor introducción para entender la caída del mundo antiguo, cuyo «esplendor sobrevive en las motas de verde y oro en San Vitale y en el tono del azul de la noche en el mausoleo de Gala Placidia». Es cierto que el arte podía no ser la única llave para entender el clima mental de una época, y que debemos «ver todo lo demás que sabemos sobre esa época reflejado en el arte o iluminado por el arte». Sin embargo, tampoco es posible ignorar el hecho de que una receptividad estética intensificada

puede provocar impresiones engañosas sobre el pasado, por cuanto personas distintas res-
ponden de manera diferente ante el mismo arte. Aunque esto, después de todo, podría
también ocurrir con cualquier otro tipo de prueba: «Nuestra imagen de la Edad Media
puede ser muy distinta de la de los románticos; pero no hay duda de que su entusiasmo
estético ha contribuido a aclarar nuestra idea de la historia medieval». Y cambios pareci-
dos en la percepción conducirían probablemente en el futuro a resultados igualmente lla-
mativos. «¡Cuán recientemente se han abierto nuestros ojos a la admirable belleza de la
obra de Brueghel el Viejo!», exclamó Huizinga, recordando sin duda *El empadronamiento
de Belén*, *La adoración de los Magos* y *La tierra de Jauja* que los organizadores habían in-
cluido exactamente tres años antes en la exposición de Brujas (aunque un tanto a rega-
ñadientes y como reproche a las pretensiones de sus contemporáneos italianizantes). «Ahora
nos damos cuenta con asombro de que nos ofrece algo más que obscenidades, que su obra
está a la altura de las más grandes y más profundas. Esta inteligencia más honda no pro-
viene de un estudio sistemático de la historia cultural del siglo XVI. Pero nos guiará para
que veamos la historia neerlandesa del siglo XVI con mayor lucidez, precisión y colorido,
en suma, más históricamente». Y, aunque las conclusiones de Huizinga desvirtúan un tanto
esta afirmación al insistir en que no tiene por qué existir conflicto entre las exigencias de
la ciencia y la preocupación estética, que, después de todo, constituía sólo una faceta de
la investigación histórica y que exigiría siempre además el humilde trabajo preparatorio
de la investigación crítica, dos puntos destacan con fuerza en la conferencia: la imagen es
antes, y mediante la imagen podemos ver el pasado «con mayor lucidez, precisión y co-
lorido, *en suma, más históricamente*» [187].

Como hemos visto, las imágenes habían acaparado ya a Huizinga, aproximadamente, durante todo el decenio anterior, y bastaron uno o dos años, a raíz de su conferencia inaugural, para que su intensidad iluminara el pasado de la manera que había defendido; y, pese a su predicción, no fue el Brueghel recién descubierto quien le animó a iniciar sus investigaciones, sino los "primitivos", apreciados desde hacía tanto tiempo; pero los primitivos, sin embargo, vistos con una luz muy poco usual. Huizinga mismo ha descrito la inspiración inmediata para *El otoño de la Edad Media*:

> Supe desde el principio con toda claridad cuál fue el momento de su concepción, y lo he seguido sabiendo desde entonces, incluso aunque no haya adoptado la forma de un recuerdo detallado y preciso que pueda evocar a voluntad. No recuerdo, en particular, la cronología exacta del proceso intelectual que sólo puedo describir como una chispa que salta desde un aparato transmisor. Debió de ser entre 1906 y 1909, probablemente 1907. Durante las primeras horas de la tarde, cuando mi mujer se ocupaba de los pequeños, yo paseaba a veces solo por las afueras de la ciudad, porque Groninga, en aquellos días, aún desembocaba directamente por todas partes en una campiña despejada y limpia. En uno de esos paseos por la orilla del Damsterdiep o en sus proximidades, creo que un domingo, me vino la idea de que el final de la Edad Media no era el heraldo de algo todavía por venir, sino el desvanecimiento de algo que ya había pasado. Este pensamiento, si es que se le puede llamar pensamiento, giraba sobre todo en torno al arte de los Van Eyck y sus contemporáneos, algo que ocupaba buena parte de mi mente por aquel entonces. Precisamente en aquellos años lo usual era seguir los pasos de Courajod, y estar de acuerdo con Fierens-Gevaert y Karl Volz en la interpretación del arte neerlandés antiguo como el alborear de un Renacimiento septentrional. Mi percepción era totalmente opuesta. Pasaron algunos años, sin embargo, antes de que empezara a trabajar en ello. En 1909... di un ciclo de conferencias que titulé "Cultura borgoñona". Mientras mi idea sobre el resultado final cambiaba constantemente, en 1910 empecé a leer todo lo que me fue posible de los historiadores borgoñones y franceses del periodo. Chastellain sobre todo [188].

Lo que había llamado exactamente la atención de Huizinga en las obras primitivas flamencas vistas en Brujas (y, más adelante, en otros lugares) puede deducirse en gran medida de sus análisis en un largo ensayo titulado *El arte de los Van Eyck en la vida de su tiempo*, que publicó en 1916 y que tres años después incorporó a *El otoño de la Edad Media*, libro que originalmente se proponía llamar *En el espejo de Van Eyck*. Es legítimo examinar esas obras posteriores para analizar los primeros estadios de su pensamiento, porque él afirmó de manera muy concreta que precisamente las características del arte borgoñón despertaron su interés por la naturaleza de la Borgoña medieval mucho antes de que empezara a estudiar otros aspectos de su civilización; hay que reconocer, de todos modos, que a medida que sus ideas se desarrollaban, su mirada debió de perder gradualmente parte de su "inocencia" original, a fin de ver lo que necesitaba para fortalecer su planteamiento [189].

Como muchos observadores con sensibilidad, Huizinga cambiaba a veces de opinión y no era siempre del todo coherente al resumir sus impresiones de conjunto; pero esta falta de lógica coincidía con la inconsecuencia que, afirmaba él, se encontraba en las creaciones de los maestros mismos del siglo XV. ¿Era "serenidad dulce y tranquila" lo que reflejaban sus obras o un "elemento de esplendor y pompa" que apenas advertimos porque estamos únicamente interesados en buscar la belleza? [190] De hecho, daba a entender Huizinga, ambos conjuntos de rasgos eran característicos de Van Eyck y sus contemporáneos, cuyos admirables logros siempre están al borde de exagerar lo inarmónico. Véase el caso de Claus Sluter. Todas las obras maestras de la escultura, desde los bustos de la Roma imperial al siglo XVIII, tienen necesariamente mucho en común, de manera especial ese «punto óptimo de pureza y sencillez que podemos llamar clásico». A primera vista eso se aplica a Sluter, pero cuando miramos más de cerca los profetas que rodean el pozo de la cartuja de Champmol vemos que sus rasgos son demasiado expresivos y demasiado personales (figura 255): se esfuerzan demasiado por transmitir su patetismo al espectador y por lo tanto se arriesgan a perder el efecto de indiferencia estoica (*ataraxia*) que es un privilegio único de la escultura clásica. Y ¡cuánto más perturbador resultaría el efecto del monumento de Sluter si aún permaneciera intacto, brillantemente coloreado y dorado, como en su situación original! Sin embargo, en las plañideras de tamaño reducido en torno al sepulcro de Felipe el Atrevido el genio de Sluter y de su escuela creó "la más profunda expresión de duelo, una marcha fúnebre de piedra" (figura 256) [191].

En Van Eyck, cuyo arte siempre tendrá la misma frescura que en el momento de su ejecución, también se ven similares discrepancias. ¿Dónde encontramos una forma más pura de pintura del siglo XV que en el grupo del matrimonio Arnolfini de la Galería Nacional de Londres o un análisis de carácter más profundo que en sus retratos en general: «el semblante de su esposa, un tanto puntiagudo y cansado [figura 257]; la cabeza aristocrática, impasible y taciturna de Balduino de Lannoy; el rostro sufriente y refinado de Arnolfini en Berlín; el candor enigmático de "Leal Souvenir"; el rostro horrible, impenetrable del canónigo van der Paele [figura 245]?» [192]. Y, sin embargo, el mismo artista es capaz de sucumbir (a veces en los mismos cuadros) a lo que sólo cabe describir como retórica: nótese, por ejemplo, la grandilocuencia del san Jorge encargado de presentar a van der Paele a la Virgen, con su magnífico casco, su armadura dorada que hace pensar en la antigüedad y su gesto teatral [193]; o en el grupo de ángeles cantores del retablo de Gante con sus «pesados trajes de brocado rojo y oro, cargados de piedras preciosas, esas muecas demasiado expresivas, la decoración un tanto pueril del facistol» (figura 258) [194].

255. Claus Sluter, pozo (cartuja de Champmol, Dijon).

256 (*abajo*). Claus Sluter, sepulcro de Felipe el Atrevido: detalle mostrando la procesión de "pleurants" (Dijon, Museé des Beaux-Arts).





257. Jan Van Eyck, *Retrato de su esposa Margarita* (Brujas, Museo Groeninge).

De manera similar, Van Eyck estaba dispuesto a deformar su naturalismo "que es al mismo tiempo muy ingenuo y muy refinado", para añadir un elemento de erotismo ("franco, sin embargo, y sin intención de agradar") a Eva (figura 243), cuyos pechos resultan demasiado pequeños y demasiado altos, los brazos largos y delgados y el vientre prominente de acuerdo con el gusto de la época en materia de belleza femenina [195]. Ésa era la tabla del retablo de Gante que, cuando se exhibió en Brujas en 1902, había sorprendido a los visitantes por su realismo intransigente, digno de Courbet.

A Huizinga algunos artistas le parecían inmunes a las tentaciones de la elegancia suntuosa o el exagerado refinamiento: Dieric Bouts, por ejemplo, cuyas obras se distinguían por un comedimiento y una sencillez «que pueden interpretarse como la verdadera expresión de la burguesía» [196]; y, quizá, Gerard David, a quien sólo se menciona de pasada, pero en términos que hubieran satisfecho a Weale, y no, ciertamente, a Fierens-Gevaert, como el pintor «que lleva adelante de manera más directa la tradición de la escuela primitiva», aunque con un sentido más refinado del color [197]. Pero el carácter "primitivo" de David era responsable, al mismo tiempo, de su principal defecto: la incapacidad para componer que compartía con casi todos los artistas flamencos del siglo XV, desde los ilus-




258. Jan Van Eyck, retablo de Gante: tabla con *Coro de ángeles* (Gante, catedral de San Bavon).

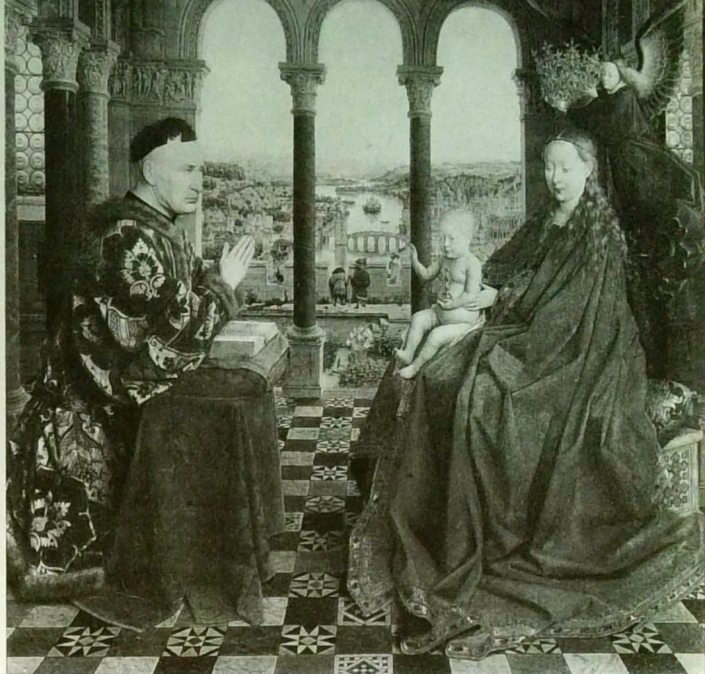
tradores de manuscritos de pequeñas dimensiones hasta los pintores de grandes decoraciones públicas.

A veces este problema se resolvía volviendo a fórmulas establecidas. Las Piedades, los Descendimientos de la Cruz, las Adoraciones de los pastores: esos temas religiosos tan venerables imponían al artista un esquema rítmico del que difícilmente podía escapar. Algunos pintores, como Roger van der Weyden, hicieron esfuerzos deliberados para descubrir por su cuenta nuevos diseños formales. Y en determinados casos (como en los grupos que se dirigen hacia el altar en la tabla central del retablo de Gante (figura 241) Van Eyck consiguió crear un efecto rítmico mediante una "coordinación puramente aritmética". Pero, en general, donde se necesitaba movimiento y faltaban precedentes que proporcionaran orientación con autoridad, los resultados podían ser extrañamente perturbadores, como en los martirios de Brujas y Bruselas pintados por Gerard David y Dieric Bouts, o decididamente ridículos como en determinadas iluminaciones de manuscritos de Jean Miélot [198]. Porque lo que perjudicaba al arte septentrional del siglo XV era, más que ninguna otra cosa, la falta de un verdadero sentido de la armonía.

Huizinga volvió una y otra vez sobre esta cuestión. Decoración y ornamento, insistía, se habían utilizado no para potenciar lo que era naturalmente hermoso sino para rivalizar con ello por medio de la extravagancia y la complicación. Lo que le llamaba la atención de manera especial, por ejemplo, en las dos tablas dobles de Melchior Broederlam con escenas de la vida de la Virgen y de Jesucristo en la cartuja de Champmol, trasladadas luego al museo de Dijon, era la discrepancia entre la sobriedad y la sencillez de las pinturas mismas y el recargado marco escultórico que las rodeaba [199]. Y excesos de índole similar se encontraban también en tapices del periodo que (a diferencia de los cuadros) se utilizaban sólo para fines decorativos. Pero fue el arte de Van Eyck el que presentó el reto más importante para su percepción. Huizinga se concentró especialmente en dos cuadros: la *Virgen del canciller Rolin* del Louvre (figura 260) y la *Anunciación*, por entonces en el Hermitage (que debió de ver en 1907 cuando, por decisión personal del Zar y en contra de los deseos del director, se envió a Brujas para la Exposición del Toisón de Oro) (figura 259) [200].

A juzgar por su descripción de la pintura de París, se diría que Huizinga se hallaba alarmantemente cerca, y que la examinó por medio de una lente de aumento pequeña pero poderosa. No se ofrece ninguna opinión de conjunto sobre el puro volumen, tanto del canciller que reza, con su cuello de toro y sus facciones brutales pero bien parecidas, como de la Virgen, envuelta en un ondulante manto rojo, que le presenta al Niño en actitud de bendecir. Pero todos los detalles emergen con claridad cristalina, y Huizinga observa que en la obra «de cualquier otro artista la trabajada exactitud con que están pintados los materiales de las ropas, al igual que los mármoles de las baldosas y las columnas, los reflejos de los cristales de las ventanas y el breviario del canciller, hubiera dado una sensación de pedantería. E, incluso en el caso de Van Eyck, el acabado exagerado de los detalles, como los ornamentos de los capiteles, en los que está representada toda una serie de escenas bíblicas, menoscaba el efecto general. Pero es especialmente en la maravillosa perspectiva que se abre detrás de las figuras de la Virgen y el donante donde Van Eyck da rienda suelta a su pasión por el detalle». Y Huizinga cita entonces extensamente una descripción delicadamente precisa y evocativa de esos detalles realizada por Durand-Gréville, un experto en arte flamenco que había desempeñado un papel destacado en la conferencia organizada por el comité para la exposición de Brujas en 1902. Pero, concluye Huizinga, pese a todos los ornamentos, todo el acabado, todas las diminutas figuras y los objetos apenas discernibles en la distancia, no se pierden ni la unidad ni la armonía. Y





260. Jan Van Eyck, *Virgen del canciller Rolin* (París, Louvre).

259. Jan Van Eyck, *Anunciación* (Washington, Galería Nacional de Arte: col. Mellon).

después cambia de idea. «Habiendo visto recientemente la pintura otra vez», escribe en una edición posterior, «no puedo ya negarla [la pérdida de armonía], como hice anteriormente, basándome en recuerdos con muchos años de antigüedad» [201].

En la *Anunciación* del Hermitage (que tiene lugar en una iglesia) Van Eyck «pone de manifiesto todo el virtuosismo de un maestro sabedor de su habilidad para superar todas las dificultades» y, en ésta, «la más hierática y al mismo tiempo la más refinada de todas sus obras», fue capaz de subordinar la acumulación de detalles a la unidad del conjunto [202]. Sin embargo, pese a todo su genio, para Huizinga Van Eyck era básicamente un cuidadosísimo anotador de minucias: del resplandor de las perlas, el oro y las piedras preciosas; del brillo del brocado rojo y oro; de los dibujos que hacían las plumas de los pavos reales y las baldosas ornamentales. Era también un maestro de la anécdota. En ningún sentido, excepto el puramente cronológico, tenía su arte nada de primitivo [203]. Por el contrario,

pese a las reivindicaciones de Fierens-Gevaert y de sus seguidores, «el realismo escrupuloso, la aspiración a dar la versión exacta de cada detalle natural» representaba el fin de una antigua tendencia y no el comienzo de otra nueva [204].

## VII

En su conferencia inaugural, Huizinga había insistido en que las imágenes (del Bajo Imperio romano o de los Países Bajos en el siglo XVI) debían proporcionar el estímulo inicial para los estudios históricos; pero no había defendido que esas imágenes pudieran servir de base para un análisis en profundidad. Es cierto que en su paseo por el campo de los alrededores de Groninga se había convencido, en un repentino destello, de que su interpretación (sumamente idiosincrásica) del arte flamenco del siglo XV demostraba que la sociedad en la que se había producido tenía que ser también retrógrada y en decadencia; pero parece que abandonó ese asunto durante algunos años. Tan sólo en *El otoño de la Edad Media* de 1919 se propuso explorar a fondo las consecuencias de su intuición. Pero para entonces, sin embargo, la intuición se había reforzado mediante una atenta lectura de los autores del periodo, y veremos que entre los rasgos más notables de su libro se hallan precisamente los poderosos argumentos que allí se exponen para tratar con la máxima cautela, por no decir con desconfianza, las pruebas de carácter exclusivamente visual. De todos modos, la reacción personal de Huizinga ante el arte conformó la naturaleza misma de su hazaña creadora, y éste es sólo uno de los muchos aspectos en que *El otoño de la Edad Media* recuerda a *La cultura del Renacimiento en Italia*.

El efecto —positivo y negativo— sobre Huizinga del "Ensayo" de Burckhardt se ha subrayado siempre, y Huizinga mismo, que entendió perfectamente que su deuda con el arte era mucho más honda de lo que parecía superficialmente, fue de los que más lo señalaron. «La estructura de este ejemplo sin igual de síntesis histórico-cultural», escribió de *La cultura*, «es tan sólida y armónica como cualquier obra de arte del Renacimiento» [205]. Inspirado por ese ideal, atribuyó tal importancia al diseño formal de su propia obra maestra que estaba dispuesto, en el momento oportuno, a sacrificar material importante pero potencialmente desorganizador. Así reconoció, por ejemplo, en unas breves palabras que han irritado mucho a sus críticos, que Juana de Arco quedó casi totalmente excluida porque «no se me ocultaba que hubiera desequilibrado por completo el libro tal como yo lo veía en mi cabeza. Lo que me impidió incorporarla fue un sentido de armonía; eso y una enorme y reverente humildad» [206].

La falta de verdadera armonía es lo que Huizinga encontró tan perturbador en las pinturas de los primitivos flamencos del siglo XV. Puede haber, sin embargo, otra razón para su omisión "respetuosa, deliberada" de Juana de Arco. No sólo resultaba imposible encajarla satisfactoriamente en la composición de *El otoño de la Edad Media* por ser «una de las pocas figuras de la historia destinadas únicamente a protagonistas, nunca subordinadas, siempre fin y nunca medio»; seguramente tenía más importancia el hecho de que (como Huizinga señaló en el ensayo monográfico que le dedicó) no hay nada ni en sus creencias ni en su comportamiento que corresponda a la imagen del periodo que deseaba transmitir [207].

Indicaciones de que Burckhardt había evitado en ocasiones pruebas inconvenientes a fin de presentar una pauta histórica más coherente pueden encontrarse sin duda en *La cultura del Renacimiento en Italia*; fue, desde luego, una de las críticas más contundentes que Huizinga hizo del libro [208]. Porque, pese a la admiración que sentía por "el hombre más sabio del siglo XIX" [209], *El otoño de la Edad Media* constituye un desafío, además de

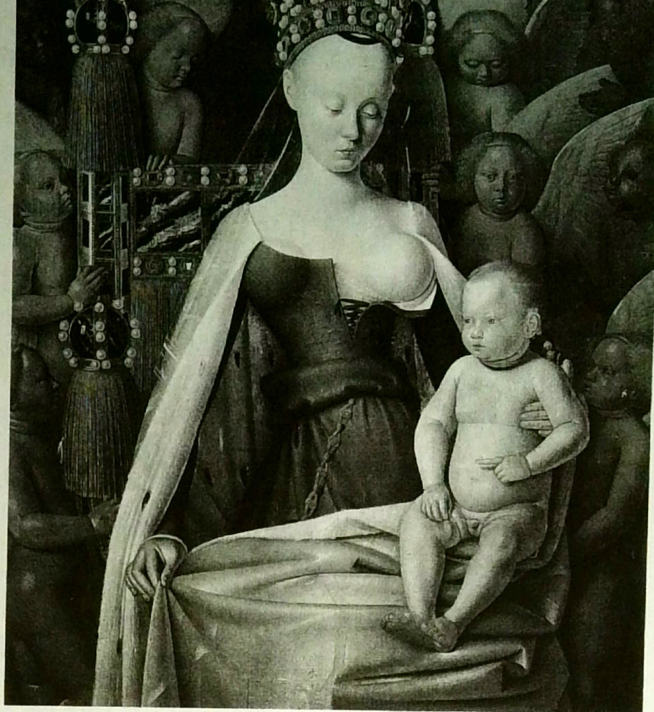
un tributo, al "ejemplo sin igual" de Burckhardt, un desafío que se proclama ya en sus primerísimas palabras: «Cuando el mundo era medio milenio más joven, todos los sucesos tenían formas externas mucho más pronunciadas que ahora». Esa frase recuerda, inevitablemente, el celebrado (aunque para Huizinga engañoso) preludio de Burckhardt a su sección sobre "El desarrollo del individuo": «En la Edad Media ambos lados de la conciencia humana —el que estaba vuelto hacia dentro y el que estaba vuelto hacia fuera— yacían soñando o despiertos sólo a medias tras un velo común. El velo estaba tejido con fe, ilusión y prejuicios infantiles, y a través de él se veían un mundo y una historia revestidos de extraños colores...»

Huizinga rechazaba básicamente la clara distinción trazada por Burckhardt entre el mundo medieval y el Renacimiento: el velo, sugirió irónicamente, quizá estuviera provocado por un fallo en la cámara del propio Burckhardt [210]. Sin embargo, pronto queda claro que en *su* Edad Media tampoco faltan, ni mucho menos, sueños y extraños colores y fe e ilusión y supersticiones infantiles. ¿Hasta qué punto recurrió a pruebas encontradas en las artes visuales para describir, con tan poderosa inmediatez, una civilización que alternaba entre la lujuria y la crueldad más salvajes por un lado y una piedad exagerada por el otro, entre avaricia realista y sueños fantásticos de anticuada caballerosidad? Que Huizinga miraba constantemente pinturas y manuscritos para visualizar el pasado, para sentirlo como si él mismo estuviera presente en las escenas en ellos representadas, parece suficientemente claro tanto gracias a su libro como a un ensayo casi contemporáneo en que subraya que, en el caso de los museos históricos, es tan esencial adquirir para sus colecciones obras de arte como artefactos y documentos [211]. Pero, a primera vista, resulta sorprendente descubrir qué pocas veces recurre a imágenes concretas para dar entidad a aspectos específicos de la sociedad medieval que quiere pintar para nosotros. Sólo una vez lo hace de manera directa. El capítulo sobre "La imagen de la muerte" es, con diferencia, el más visual del libro [212], y se apoya de manera destacada en pruebas proporcionadas por monumentos, como el cementerio de la iglesia de los Inocentes, de París, y también por esculturas funerarias, frescos, cuadros y grabados en madera a fin de probar que los sentimientos macabros despertados por la muerte eran "egoístas y terrenales", indiferentes a piedad o resignación, anhelos o consuelos. El carácter excepcional de este pasaje se aprecia mejor considerando algunas de las omisiones más llamativas de Huizinga.

Para muchas generaciones de amantes del arte, los donantes y sus esposas, sobriamente vestidos, que se arrodillan en las tablas laterales de los retablos de Memling, habían bastado por sí solos para indicar la presencia en el Flandes del siglo XV de una comunidad burguesa devota, trabajadora y próspera. Huizinga apenas los menciona. Parecería que, como los narradores de la época a los que utiliza deliberadamente para descubrir el sabor de la vida medieval más que sus realidades, se interesaba fundamentalmente no por la realidad de la existencia cotidiana sino por los sueños e ilusiones que a las sociedades les gusta fomentar. «Los cronistas del siglo XV», escribe,

> han sido, casi en su totalidad, víctimas de una apreciación absolutamente equivocada de su época, cuyas verdaderas fuerzas motrices escaparon a su atención... La extraordinaria fortuna de la rama borgoñona de los Valois transportada a Flandes se basó en realidad en la riqueza de las ciudades flamencas y brabanzonas. Sin embargo, deslumbrado por el esplendor y magnificencia de una corte extravagante, [el cronista] Chastellain imaginó que el poder de la casa de Borgoña se debía especialmente al heroísmo y a la devoción de los caballeros medievales [213].

Resulta tentador comentar que, al descuidar una clase de evidencia visual y (como veremos) insistir en otra, Huizinga se hace eco —quizá deliberadamente— de esa misma



261. Jean Fouquet, *La Virgen y el Niño* (Amberes, Musée des Beaux-Arts).

apreciación equivocada. El llamado "Maestro de Flémalle", por ejemplo, ofreció una visión del mundo mucho más sólida y prosaica, al mismo tiempo que menos refinada, que la de Van Eyck. Huizinga lo reconoce, pero, al mencionar sólo una pintura atribuida a él (el retablo de la colección Mérode) y minimizar su calidad en tres o cuatro líneas dedicadas a sus elementos de género y quizá de comedia [214], deja de señalar la importancia de una actitud ante la vida muy alejada del preciosismo de la cultura cortesana que se halla en el meollo de su teoría de la decadencia [215].

Ciertas omisiones son más difíciles de explicar. Es extraño que Huizinga no llamara la atención sobre *El injusto juez Sisamnes desollado vivo*, de Gerard David (figura 252), obra considerada, al menos por uno de los visitantes de la exposición de Brujas, como «la más realista y sangrienta de las torturas que se han pintado nunca con tanta minuciosidad sobre un lienzo» [216], pese a que él mismo había hecho hincapié en el importante papel de la brutalidad en las ejecuciones públicas, pero lo cierto es que ni siquiera alude al cuadro dentro de ese contexto. Es verdad que, a fin de ilustrar "la peligrosa asociación de sentimientos religiosos y amatorios", Huizinga describe con cierta extensión [217] la "decadente impiedad" y "audacia blasfema" de *La Virgen y el Niño*, de Jean Fouquet (figura 261), que figuraba entre las mejores obras legadas en 1841 al museo de Amberes por Florent Van Ertborn. Se había pintado para Etienne Chevalier, tesorero de Carlos VII y (según una tradición que sólo se remonta al siglo XVII, pero que puede ser correcta) las facciones delicadas, estilizadas y pálidamente marfileñas de la Virgen, uno de cuyos pechos, redondos como globos, está descubierto, eran las de Agnès Sorel, la amante del rey [218]. Sin embargo, al analizar el libertinaje en general, alude tan sólo a un cuadrito del museo de Leipzig, "que se atribuye a veces a la escuela de Van Eyck" y que representa a una muchacha, desnuda en una habitación, que se sirve de la brujería para forzar a su amante a

aparecer, pero Huizinga lo hace en parte para señalar que las pinturas de esa índole eran muy raras [219].

Pese a la escasez de ejemplos en este sector concreto, Huizinga podría haber recurrido, por supuesto, mucho más de lo que lo hizo, a un abundante surtido de pinturas en tabla e iluminaciones de manuscritos para permitir al lector visualizar algunos de los principales aspectos de la vida medieval que deseaba destacar. Resulta sorprendente, por ejemplo, que un escritor tan interesado por los sueños y tan dispuesto a explorar la "psicopatología" del final de la Edad Media apenas aluda al Bosco, aun cuando varios de sus cuadros parecen directamente pertinentes a algunos de los estados mentales que se analizan [220]. Al parecer, Huizinga se sentía en este caso, como en otras ocasiones, poco dispuesto a aventurarse por un territorio que, en su opinión, había despertado ya excesivo interés. En una cauta reseña, algunos años después, del volumen pertinente del *Altniederländische Malerei* de Friedländer, puso de manifiesto lo mucho que desconfiaba de las interpretaciones del momento sobre el Bosco y su renuencia a apropiarse cualquiera de ellas. Huizinga felicitaba a Friedländer por su reserva al tratar esas cuestiones y, aunque coincidía en que «la necesidad de una interpretación psicológica es más urgente en este caso que en el de cualquier otro maestro», rechazaba todas las sugerencias como "peligrosas conjeturas" [221].

En realidad, pese a toda la fuerza evocadora de su estilo descriptivo, las revelaciones que Huizinga buscaba en el arte dependían menos de la información, aparentemente de primera mano, encontrada en las imágenes, que en unas pruebas más arcanas inadvertidamente suministradas por sus incongruencias estilísticas. Para interpretar esas pruebas tenía que percatarse de las incongruencias —y no todos los amantes del arte compartían sus opiniones sobre este punto, ni mucho menos— y al mismo tiempo descartar, por potencialmente engañosos, los juicios basados en el gusto moderno. Desde esa perspectiva nos pueden ofender los profetas excesivamente emotivos de Sluter en torno al pozo de la cartuja de Champmol, y aún nos habría desagradado más el aspecto que tuvieron antes de que el tiempo corrigiera su chillona vulgaridad: los pedestales verdes, los mantos dorados de los profetas y las túnicas rojas y azules cubiertas de estrellas doradas, los lentes de metal dorado encajados en la nariz de Jeremías y, más arriba, la Cruz (también dorada) con los brazos en forma de capiteles, y los emblemas de Flandes y Borgoña. ¿Era todo ello resultado del mal gusto del duque? ¿Debemos imaginarnos a Sluter esforzándose por escapar al pie forzado y crear así esas plañideras monumentalmente sencillas que tanto nos atraen todavía? Seguramente no. ¿No es mucho más probable que el escultor compartiera las opiniones de su mecenas y coincidiera con él en que lo extraño tenía que apreciarse tanto como lo bello, y que el temor de Dios podía transmitirse por conducto de lo raro y lo brillante? [222].

Huizinga da un paso más, y duda de que la noción de calidad estética pudiera tener mucho sentido en el Flandes del siglo XV; pero al hacerlo, lógicamente, juzga de acuerdo con sus propios criterios. Cuando describe las fiestas cortesanas, como la celebrada en Lille en 1454 en la que los asistentes juraron participar en una cruzada, Huizinga se horroriza ante "aquellas bárbaras manifestaciones de pompa, llenas de arrogancia" que contrastan, de manera tan llamativa, con las obras de «los hermanos Van Eyck, Dieric Bouts y Roger van der Weyden, con su dulce y tranquila serenidad... Resulta difícil ver estas diversiones como algo más que una exhibición casi increíble de mal gusto» [223]. Y sin embargo había una explicación muy sencilla de por qué aquellas fiestas no lograban (más quizá a sus ojos que a ojos de aquéllos a quienes estaban destinadas) «hacer visible en su plenitud el sueño de la vida heroica». La caballería y la caballerosidad no eran ya más que una convención vacía, simple literatura. Al faltarle cualquier función social de importan-

cia, sólo se le podía infundir una ilusión de validez utilizando la más recargada de las retóricas [224]. Y cuando Huizinga analiza (basándose, dicho sea de paso, en fuentes escritas más que en manuscritos iluminados) los colores brillantes y desentonados utilizados en esas fiestas y torneos, da razones más precisas para la ausencia de cualquier sentimiento auténtico de belleza. Luego destaca con especial repugnancia el aspecto de una dama en una de aquellas ocasiones, vestida «de seda color violeta sobre un caballo de silla cubierto con un manto de seda azul y conducido por tres hombres ataviados con seda de color bermellón y gorros de seda verde», y asegura que tales colores se elegían de ordinario más por su valor simbólico que estético. El azul y el verde tendían a ser relativamente raros porque se los asociaba con la hipocresía, la infidelidad y la estupidez. Parecidas consideraciones podrían haber llevado a que también se vieran con malos ojos el marrón y el amarillo. Huizinga reconoce, sin embargo, que la aversión "estética" podía haber sido responsable de que se evitaran esos colores, aunque parece sorprenderle un tanto que entre los primeros artistas que consiguieron un nuevo refinamiento en la utilización del color se encontrara Gerard David, a quien (como hemos visto) consideraba esencialmente defensor tardío de la tradición de los primitivos. ¿Había que concluir de esto que el sentimiento estético iba ganando terreno sobre la obsesión por el simbolismo? Y si así era, ¿por qué? «Aquí hay un campo en el que a la historia del arte y de la civilización aún les queda mucho que aprender la una de la otra» [225].

La cuestión era importante, porque, para Huizinga, la obsesión por un simbolismo huero era una de las indicaciones más llamativas de que al final de la Edad Media se vivía ya en una situación terminal de decadencia. El simbolismo, como la caballería, habían tenido en otro tiempo un verdadero propósito. Por medio del simbolismo, el ser humano había sido capaz de dar sentido a un universo aparentemente inexplicable e imponerle «un orden impecable, una estructura arquitectónica, una subordinación hierática». Pero, como la caballería, el simbolismo se había convertido con el tiempo en "un pasatiempo intelectual sin sentido" [226]. Si todo se podía ver en términos de algo distinto, se distorsionaban las verdaderas relaciones y cualquier sentido de la jerarquía. Además, el abuso del simbolismo había desembocado en una forma pueril de alegoría, como se ponía claramente de manifiesto en las miniaturas de los artistas más dotados, suficientemente competentes para la pintura directa de un pastor y de su rebaño, pero incapaces de enfrentarse con el absurdo de tener que representar a la Templanza colocando un reloj sobre la cabeza de una mujer [227].

La esterilidad de la imaginación, que es la idea central de Huizinga sobre el ocaso de la Edad Media, queda de manifiesto por la necesidad «de dar forma concreta a todos los conceptos. Cada pensamiento busca expresión en una imagen, pero en esa imagen se solidifica y se enrigidece» [228]. Y Huizinga llegó a esa conclusión no tanto por su estudio de los chillones ropajes festivos ni de los mediocres manuscritos iluminados como por su observación del «naturalismo ingenuo, y al mismo tiempo refinado, de los hermanos Van Eyck». Ya hemos visto que (al parecer gracias a la exposición de Brujas y a sus ulteriores investigaciones) Huizinga advirtió en su arte una ausencia de verdadera armonía y un exceso de detalle; y que en su paseo de 1907 por las afueras de Groninga un domingo por la tarde, había comprendido de repente que esos rasgos eran característicos de decadencia y no de renovación. Ahora, después de su intenso estudio de las fuentes escritas de la historia borgoñona, se sintió por fin preparado para explicar en detalle que el naturalismo de los Van Eyck no era una cuestión que interesara exclusivamente al historiador del arte: su importancia era mucho mayor, porque representaba «una de las formas definitivas del desarrollo de la mente medieval» [229].

El tratamiento meticuloso de cada detalle que parece caracterizar sus obras; su nega-
tiva a distinguir en escala o gravedad entre lo serio y lo trivial, de manera que, en vez de
la majestad y el rigor de las figuras sacras de tiempos pasados, lo celestial se trata con un
espíritu de realidad mundana y piadosa fantasía, dándose a cada ser sagrado una forma
minuciosamente elaborada; su tendencia a vestir a los ángeles y a los personajes divinos
con pesados y tiesos brocados, resplandecientes de oro y piedras preciosas, de manera que
misticismo y materialismo quedan situados al mismo nivel [230], todo eso, y mucho más, se
corresponde perfectamente con la cuidadosa pero fría futilidad que se oculta tras una anti-
cuada serie de creencias, en la que «todos los conceptos sagrados están constantemente
expuestos al peligro de endurecerse en pura exterioridad» [231]. Y esa aridez espiritual se
pone también de manifiesto en los edificios de la época, que comparten la misma tenden-
cia «a no dejar nada sin forma, sin figura, sin ornamentos. El estilo flamígero en arqui-
tectura es como el posludio de un organista que no sabe cómo concluir. Descompone to-
dos los elementos formales inacabablemente; entrelaza todos los detalles; no hay una línea
que no tenga su contraria. La forma se desarrolla a expensas de la idea, la ornamentación
se hace exuberante, ocultando líneas y superficies. Reina el *horror vacui*, síntoma siempre
de decadencia artística» [232]. Unos setenta años antes, a Laborde ya le resultaba familiar
este enfoque de la arquitectura del siglo XV [233]; pero tanto a él como a ulteriores visitantes
de Flandes les hubiera llenado de asombro descubrir que las mismas pinturas de Van Eyck
y de sus contemporáneos que les habían parecido audaces y excelentes alternativas a ayun-
tamientos "excesivamente complicados, afectados y ingeniosos" las veía Huizinga como
características de la misma actitud mental: «nada más que otra manifestación de la ten-
dencia a la cristalización del pensamiento que advertimos en todos los aspectos de la men-
talidad de la Edad Media en sus últimos años».

## VIII

La reacción de Huizinga ante el arte del siglo XV fue original, y el ingenio con que
utilizó sus impresiones sobre ese arte para interpretar el carácter de toda una civilización
sigue siendo tan estimulante como era, sin duda, sofisticado y, quizá, descaminado; pero
lo que convierte su éxito en un hito para el método histórico es la claridad con que plan-
tea cuestiones fundamentales relativas a la validez de su enfoque. Su análisis se refiere
también a la validez y a los puntos débiles de muchos de los argumentos anteriormente
expuestos en el presente libro; y como no se ha examinado adecuadamente, las explora-
ciones ulteriores de las repercusiones del arte sobre la imaginación histórica han sido, en
su mayor parte, decepcionantes. Por esa razón, *El otoño de la Edad Media*, al igual que el
tema del que se ocupa, se sitúan al final, más que al comienzo, de un viaje de descubri-
miento. Huizinga mismo pensaba que ese viaje, con el que él se halla tan íntimamente
asociado, se había iniciado hacía muy poco:

Si a un hombre culto de 1840 se le hubiera pedido caracterizar en pocas palabras la civilización
francesa del siglo XV, su respuesta habría tenido en buena medida como fuente de inspiración las
impresiones de la *Histoire des Ducs de Bourgogne*, de Barante, y *Notre-Dame de Paris*, de Hugo... Si
hoy se repitiera el experimento, el resultado sería muy distinto. Ahora las referencias serían... so-
bre todo obras de arte. Los maestros flamencos y franceses llamados primitivos —Van Eyck, Ro-
ger van der Weyden, Fouquet, Memling, junto con Claus Sluter, el escultor, y los grandes mú-
sicos— dominarían su idea general de la época... Nuestra percepción del pasado, nuestro órgano
histórico, por así decirlo, se está haciendo cada vez más visual. La mayoría de las personas educa-

das de hoy deben mucho más su idea de Egipto, Grecia o la Edad Media a la contemplación de sus monumentos, ya sea en el original o mediante reproducciones, que a la lectura. El cambio de nuestras ideas acerca de la Edad Media se debe menos a una debilitación del sentimiento romántico que a la sustitución de la apreciación intelectual por la artística [234].

¿Cuáles son las consecuencias de semejante cambio en "nuestro órgano histórico"? En primer lugar, nos vemos obligados a apoyarnos en pruebas muy incompletas. «A excepción del arte eclesiástico es muy poco lo que queda. Se conservan muy escasas muestras del arte profano y de las artes aplicadas» [235]. Lo que hoy podemos ver y tratar de entender —algunos sepulcros, retablos y retratos, numerosas miniaturas y también cierto número de objetos producto del arte industrial, incluidos vasos para el culto, vestiduras sacerdotales y mobiliario eclesiástico— está disponible pura y simplemente debido a accidentes de supervivencia [236]. Pero secciones enteras de las bellas artes y de las artes aplicadas han desaparecido y son irrecuperables, como, por ejemplo, las escenas de baño y de caza de Roger van der Weyden y Jan Van Eyck [237], y (sobre todo) las ropas cortesanas "con sus piedras preciosas y sus campanillas" [238], y otras decoraciones suntuosas que sabemos desempeñaron un papel muy destacado en el estilo de vida del siglo XV. La tradición literaria, por otra parte, «refleja toda la vida de la época. La tradición escrita, además, no se limita a la literatura: los documentos oficiales, en número infinito, nos permiten mejorar casi indefinidamente la exactitud de nuestra representación» [239].

El efecto de esa selección de monumentos efectuada por el tiempo, por los accidentes y por la destrucción humana es insidiosa no sólo porque las pruebas conservadas son muy fragmentarias, sino porque tiene idéntica importancia el hecho de que su escasez misma haya provocado que se las interprete mal. Tratamos de encontrar en el arte medieval «un medio para salir de la rutina cotidiana a fin de pasar algunos momentos en contemplación», y de ese modo no llegamos a comprender «la paradoja de que la Edad Media conoció únicamente las artes aplicadas» [240]. Tanto si estaba orientado a intensificar el culto, a conservar el recuerdo del donante o a abrumar al espectador mediante un exorbitante despliegue de pompa, el arte tenía siempre una finalidad práctica, y su adecuación para ese fin era siempre mucho más importante que su belleza. El gusto por el arte era un subproducto accidental del exceso de producción, y sólo se desarrolló de manera consciente en el Renacimiento.

La aportación más original (aunque no siempre la más convincente) de Huizinga a la solución del problema planteado por su propio enfoque —y por el de la larga pero discontinua y asistemática tradición de la que era culminación— surgió, sin embargo, directamente de su personal sensibilidad para la belleza. ¿Por qué, preguntó, todavía nos conmueve, por regla general, el arte del siglo XV, mientras que la literatura de ese periodo ha perdido casi todo su poder de conseguirlo? Al buscar respuesta para esa pregunta, Huizinga se sintió empujado a explorar los diferentes grados de potencial expresivo inherentes a la forma escrita y visual de la comunicación, y nos hizo ver que esas diferencias dependían de la emoción o de la idea que se quería transmitir. El amor, por ejemplo, y algunos de sus componentes (como frivolidad, sentimentalismo y erotismo) no se podían representar de manera convincente en la pintura del siglo XV. «En las miniaturas de aquel tiempo la postura de los amantes que se abrazan sigue siendo hierática y solemne» e, incluso, a escala más amplia, los medios disponibles para representar el afecto o la pasión aún eran inadecuados. Así la representación de una mujer languideciendo de amor (que podía identificarse como tal mediante una inscripción) había sido interpretada por un erudito de época reciente como retrato de una devota donante. Pero queda claramente de-

mostrado en la literatura de la época, capaz de recurrir con gran eficacia a una amplia tradición de elocuencia amatoria iniciada con Platón y Ovidio [241], que sería equivocado concluir por la naturaleza de esa prueba visual que el sentimiento mismo no existía en aquel entonces. Por otra parte, gracias a las pinturas de Gerardo de San Juan y a las miniaturas del *Cuer d'amours éspris*, el *Heures d'Ailly* y el *Très Riches Heures de Chantilly*, y no a la poesía encorsetada y convencional del periodo, nos enteramos del placer con que al menos algunas personas respondían al efecto de la luz disipando las tinieblas o de la radiante belleza del campo en primavera [242].

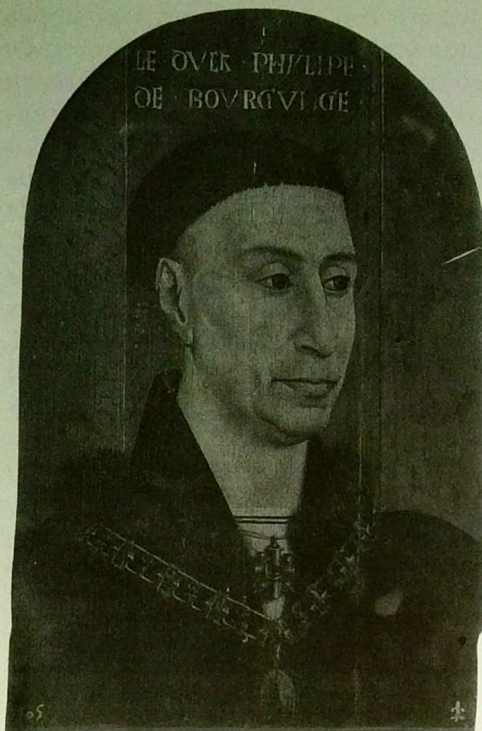
No valorar cuidadosamente esas cuestiones, de importancia básica para historiadores del arte y críticos literarios, encerraba el riesgo de socavar los análisis de todos aquellos cuyo "órgano histórico", en frase de Huizinga, "se hubiera hecho cada vez más visual" en los últimos decenios. En ningún otro contexto tenía eso tanta importancia como en el de las cambiantes interpretaciones sobre el tenor fundamental de la vida en la Francia y la Borgoña medievales. A los lectores de Barante y Hugo en 1840 la época les hubiera parecido "triste y oscura, apenas iluminada por rayo alguno de serenidad o de belleza". Para el estudioso de pintura flamenca «el color y el tono habrían cambiado por completo. El aspecto de pura crueldad y pobreza tal como lo concebía el romanticismo, cuya información procedía sobre todo de las crónicas, habría dejado paso a una visión de belleza pura e ingenua, de fervor religioso y honda paz mística» [243].

La razón para eso se halla en el

> fenómeno general de que la idea que las obras de arte nos dan de una época es mucho más serena y feliz que la que vislumbramos al leer sus crónicas, sus documentos o, incluso, su literatura. Las artes plásticas no se lamentan. Hasta cuando expresan sufrimiento o dolor, los transportan a una esfera elegíaca, donde el sabor amargo del sufrimiento ha desaparecido, mientras que poetas e historiadores, dando voz a las interminables aflicciones de la vida, siempre mantienen la acritud del momento y reviven las ásperas realidades de sufrimientos pasados... [De aquí] que la visión de una época, resultado de la contemplación de obras de arte, sea siempre incompleta, siempre demasiado favorable y, por consiguiente, falaz [244].

El capítulo de Huizinga sobre "La imagen de la muerte" hace pensar que no aceptaba sin reservas una conclusión a la que (como vimos) llegaron antes, de manera parcial e intuitiva, Quinet y Ruskin, cuando contemplaban el pasado cruel de una ciudad tan radiante como Venecia. En cualquier caso, es sorprendente que la fundamentara en leyes generales todavía sin probar y no en diversas circunstancias de carácter contingente para las que eran posibles explicaciones históricas: la naturaleza del mecenazgo, por ejemplo, o la diferencia entre esferas de expresión públicas y privadas.

Huizinga recurre de nuevo a principios generales para su examen de lo que el historiador puede (y de lo que no puede) aprender del retrato. Debido a lo mucho que admira a Jan Van Eyck por "la grandísima hondura con que pinta el carácter" [245], se pregunta si, en la famosa obra del artista que se encuentra en el Louvre (figura 260), no podría haber una "expresión hipócrita" en el rostro de Rolin, devotamente arrodillado, puesto que sus contemporáneos insistían en la avaricia, orgullo y falta de espiritualidad del canciller [246]. Antes de condenarlo, sin embargo, debemos recordar que «muchos otros hombres de su época... también combinaban una piedad inflexible con excesos en materia de orgullo, avaricia y lujuria. No es fácil llegar al fondo de esas personalidades de una edad pretérita». En observaciones como ésas cabe que Huizinga se dejara influir por las opiniones de su amigo Jan Veth que, inspirándose en el ejemplo de Degas (a quien tanto debía su arte),




262. Roger van der Weyden (seguidor de), *Felipe el Bueno* (Madrid, Palacio Real).

creía probablemente que la meta principal del retratista había sido siempre la revelación, el descubrimiento. No parece probable que Rolin o Van Eyck tuvieran esa idea del retrato ni que hubieran concebido como posible algo distinto de una expresión devota en la imagen de cualquier donante ante la Virgen y el Niño.

Reconocer esto último quizá hubiera hecho avanzar a Huizinga por el camino de la duda en su evaluación de las imágenes más de lo que en aquel momento estaba dispuesto a hacerlo. Sin embargo, cuando (varios años después) analizó una vez más —de forma mucho más extensa— las conclusiones que cabía extraer de los retratos pictóricos, su tono era notablemente más escéptico. Es cierto que insistía en que el valor de tales imágenes era elevadísimo, pero únicamente si no se confundía el proceso de ver con el de interpretar [247]. «Las fantasías de quienes afirman estar en condiciones de leer en una pintura todo el carácter de una persona, con sus misteriosas profundidades y sus matices psicológicos más sutiles, son suficientemente conocidas. Se trata de retórica peligrosa, sin valor alguno para la historia» [248]. La falacia del método estriba en el hecho de que diferentes retratos de la misma persona (en ocasiones incluso diferentes versiones del mismo retrato) resultan a menudo muy distintos. Huizinga ilustraba ese punto acudiendo a *Die Altniederländische Malerei*, de Friedländer, a fin de comparar los distintos retratos, en su mayor parte derivados de un prototipo de Roger van der Weyden, de Felipe el Bueno, duque de Borgoña (figura 262).

Si el aspecto y la expresión del duque cambian de manera notable de una imagen a otra, ¿no nos será posible descubrir la verdad confrontando esas pruebas con las descripciones escritas de su carácter y sus acciones de la misma época? Huizinga examina algunas, notablemente la crónica de su historiador oficial, Georges Chastellain, y (lo que no tiene nada de sorprendente) descubre que el único punto en donde la fuente escrita y la visual se refuerzan directamente es en la descripción de los rasgos del duque: «nariz que no es aquilina, sino larga..., los labios gruesos y muy rojos», y así sucesivamente. En todos los demás aspectos los documentos escritos son mucho más informativos y cuando, al final de su artículo, Huizinga pregunta hasta qué punto puede decirse que hayan confirmado el parecido del retrato, contesta únicamente: «No existe respuesta para esa pregunta. No existe ningún método que nos permita corroborar esos dos modos de expresión». Y acto seguido, en sus frases finales, menciona —pero sólo de pasada— lo que el lector quizá piense que podría haber sido el más estimulante en lugar de (como él afirma) el más impenetrable de los problemas: ¿qué sucedería si alguien afirmara que no se reconoce al Felipe de Chastellain en el de Roger van der Weyden? Huizinga sólo se

ocupa del problema general de los distintos medios de descripción que escritor y artista tienen a su alcance, y no plantea siquiera la posibilidad de que, dentro de los límites impuestos por esos medios, van der Weyden y Chastellain pudieran haber deseado transmitir impresiones completamente distintas del carácter del duque. Sin duda es muy poco probable que fuera ése el caso, puesto que los dos estaban a su servicio; pero hemos visto con cuánta frecuencia los aparentes conflictos entre las pruebas visuales y escritas han dependido de consideraciones de esa índole, y es curioso que Huizinga no haya analizado una cuestión de tanta importancia para el conjunto de su método histórico.

Resulta evidente, de todos modos, que las dudas de Huizinga sobre el valor de las pruebas artísticas ya habían surgido en *El otoño de la Edad Media*, aparecido por primera vez en 1919, y que esas dudas aumentaron con el paso del tiempo. En una conferencia sobre "Renacimiento y realismo", pronunciada en 1920 y completamente revisada para su publicación seis años después [249], ni él mismo parece haberse percatado de hasta qué punto su crítica a las opiniones de Burckhardt sobre el Renacimiento podrían haberse aplicado a su propia interpretación de la Edad Media. Al negar que hubiera ninguna conexión necesaria entre Renacimiento y realismo (como habían afirmado primero Burckhardt y después Courajod, «encontrando un eco que se prolongaba directamente hasta el día de hoy») Huizinga insistió en que «una época puede producir obras de arte realistas sin que su espíritu sea marcadamente realista» [250]. E hizo hincapié en que si bien «los Van Eyck eran decididos realistas en lo referente a la forma, no sabemos prácticamente nada sobre su espíritu. Todo lo que, relativo a su espíritu, concluye de sus obras la moderna crítica artística, de carácter esteticista, es pura fantasía y paráfrasis» [251]. Pero, si tal es el caso, ¿no deberíamos también abstenernos de extraer las conclusiones sobre la relación entre su meticulosidad en los detalles o falta de armonía y la naturaleza decadente, otoñal, de su sociedad, que constituyen el punto de partida de la obra maestra de Huizinga? ¿No es esa misma obra maestra, como algunos de sus críticos han afirmado, un ejemplo de las fantasías que produce la "moderna crítica de arte, de carácter esteticista"? [252] Huizinga reconoce el peligro haciendo lo que equivale a una silenciosa refutación (o al menos modificación) de la intuición de veinte años antes, cuando paseaba por los alrededores de Groninga: «Los productos literarios», afirma ahora, «ofrecen un criterio más que las artes visuales: posibilitan que valoremos el espíritu además de la forma» [253].

## IX

«Líneas de tranvías, hormigón, asfalto y el tráfico moderno destruyeron el antiguo rostro de los Países Bajos», cuya civilización característica Huizinga se propuso describir en un largo ensayo dedicado a *La civilización neerlandesa del siglo XVII*, trabajo comenzado en una época en la que «la joven generación no conoce, ni de hecho podrá conocer nunca, una clase de belleza que sus mayores sólo lograron vislumbrar» [254], y que revisó bajo la tiranía alemana que estaba aniquilando todo lo que había hecho eminente aquella civilización. Aunque ahora el arte contemporáneo le desagradaba en todas sus formas [255], su sensibilidad visual seguía siendo igualmente aguda y disponía de tan buena información como siempre: durante una visita a Oxford pocos años antes, sorprendió a su anfitrión por la manera erudita en que había analizado la importancia y el estilo incluso de los monumentos menos conocidos de la ciudad y por la sensación que daba de combinar "una sensibilidad de artista... con la decisión de buscar siempre la verdad histórica" [256]. Y ahora una vez más, en ésta, su última obra capital, señalaba, como lo hiciera en *El otoño de la Edad Media*, que la nueva atención prestada a las imágenes había transformado la percep-

ción del pasado. Las palabras mismas con que se inicia el ensayo reflejan las ideas que proclamara por vez primera en su conferencia inaugural casi cuarenta años antes:

Si tuviéramos que poner a prueba la media de conocimientos de los holandeses sobre la vida en los Países Bajos durante el siglo XVII, descubriríamos probablemente que se reduce en gran parte a nociones descabaladas y dispersas sacadas de la pintura... Si hubiéramos hecho la misma prueba hace un siglo... los resultados habrían sido muy distintos: en 1840, el conocimiento de la historia, en el habitual sentido político de la palabra, era mucho mayor que ahora. También la literatura se conocía mucho mejor, aunque sólo fuera por sus obras más destacadas. El arte, por otro lado, desempeñaba un papel mucho menos importante en la perspectiva histórica del hombre del siglo XIX que en nuestra época [257].

Este cambio de percepción, proseguía Huizinga (sin mencionar hasta qué punto él mismo había contribuido a ello), no se limitaba a los Países Bajos; en la actualidad lo consideraba deplorable, no porque diera una impresión demasiado serena de civilizaciones anteriores, sino porque en realidad disuadía de que se pensara seriamente sobre ellas: «A medida que aumenta la disponibilidad general de materiales visuales para la apreciación del pasado, se descuida cada vez más el pensar y el escribir sobre ese pasado». Y el irresistible encanto que ejercía sobre nuestro espíritu la belleza visible de un cuadro tenía como resultado tan inevitable como deplorable que «cuando se llega a la historia política y social, la gran mayoría [de nuestra gente] está en un mar de confusiones» [258]. En su ensayo, por consiguiente, Huizinga proponía desechar el "enfoque estético unilateral" de la historia, prevalente en su propia época, que había reemplazado el "enfoque político unilateral" de un siglo antes, para "ver la civilización en el contexto más amplio posible" [259].

Huizinga dedicó, por tanto, buena parte de su atención a la religión y la política [260], la literatura y la ciencia: pero, naturalmente, también analizó las obras de los grandes pintores y, de hecho, algunas de sus concisas observaciones sólo serían seguidas por los historiadores del arte muchos años después de su muerte. Las pinturas del siglo XVII, escribe, están «llenas de arcanas alusiones, muchas de las cuales somos incapaces de entender incluso después de la más cuidadosa investigación. Así, cada una de las flores de un ramillete es un símbolo, y el tema de cada naturaleza muerta tiene un significado emblemático además de natural. Lo mismo sucede con muchos detalles indescifrables en el porte del vendedor de un puesto del mercado, un criado o un músico» [261]. Y resulta consolador leer que «quizá sea un atrevimiento por mi parte decir que Vermeer falla precisamente cuando pinta escenas sacras, por ejemplo Jesucristo en Emaús», dado que el famoso cuadro sobre ese tema, que había sido recientemente aclamado por Bredius y comprado para el museo Boymans, ya en 1945 se descubrió que era una falsificación [262].

En *La civilización neerlandesa del siglo XVII* Huizinga enfoca de manera más convencional la relación entre arte y sociedad que en *El otoño de la Edad Media*, aunque lo hace con una sensibilidad y una sincera parcialidad que están lejos de ser convencionales. Sólo en una ocasión recurre a la pintura como fuente para determinar la naturaleza de las creencias o costumbres o circunstancias de la época, y lo hace de manera tan indecisa y superficial que está claro que no tiene ya mucha confianza en ese método. Olvidado evidentemente de su propia máxima de que «la visión de una época que resulta de la contemplación de obras de arte es siempre incompleta, siempre demasiado favorable y, por consiguiente, falaz», pregunta retóricamente si «Ostade estaba muy equivocado cuando representaba al campesino neerlandés como un viva la virgen bien alimentado» [263]. Y una incursión similar en los efectos de la forma arquitectónica parece igualmente forzada,

aunque bastante más sorprendente. Las torres de los ayuntamientos, escribe Huizinga, «eran airosas hasta rozar la extravagancia, en completa armonía con el carillón de su interior, encarnación, por así decirlo, de todo lo que es alegre y ligero, delicado y airoso en el carácter neerlandés...»[264]. Es cierto que había sugerido la existencia de rasgos similares en el lirismo de Hooft y Vondel, pero hay que decir que —a juzgar por el tono y contenido de su ensayo— esas torres proporcionan la única indicación de la alegría y ligereza, delicadeza y elegancia que se encuentran entre los habitantes de los Países Bajos en el siglo XVII.

Los arquitectos perdieron su tono de alegre fantasía y empezaron a anhelar formas rígidas; Rembrandt entró en la penumbra de sus años finales y la gran época de la pintura neerlandesa estaba a punto de concluir; su civilización decaía rápidamente[265]. Pero, preguntaba Huizinga, ¿era aplicable el concepto de decadencia a una sociedad más tolerante, más tranquila, más próspera que nunca y que, incluso mientras él escribía (en 1941), no había perdido las cualidades —"el vigor, la decisión, la justicia y el juego limpio, la caridad, la piedad y la fe en Dios"— que la habían hecho grande en el siglo XVII? Para esa pregunta, parece dar a entender, probablemente no hay respuesta. ¿Podría ser que sólo hubiera decaído el arte (y la poesía), y no la civilización en su conjunto? ¿O debería él haber ampliado —y en consecuencia distorsionado— uno de los conceptos básicos sobre los que descansaba *El otoño de la Edad Media* para hacerle decir: «es un fenómeno general que la idea que las obras de arte nos dan de una época es *más ambigua* [como distinta de "más serena y feliz"] que la que recogemos mediante la lectura de sus crónicas, sus documentos o, incluso, su literatura»? Cualquiera de las dos posibilidades habría resuelto su problema inmediato; y ambas habrían socavado el fundamento teórico de lo que siempre había mantenido, y de lo que, antes que él, mantuvieron Ruskin y Burckhardt, Hegel y Winckelmann, Vasari y Rafael. Un historiador tan sutil, tan variado, tan poco dogmático como Huizinga quizá no se hubiera desalentado en exceso. Ni se hubiera empobrecido necesariamente nuestra propia impresión acerca de las repercusiones del arte sobre la imaginación histórica[266].

# Relación de ilustraciones

A no ser que se indique lo contrario, las fotografías han sido facilitadas por los propietarios de las obras de que se trate.

Frontispicio, Joachim von Sandrat, frontispicio de su *Iconologia Deorum* de 1680

1. *Aureus* del emperador Gordiano III (238-44) (Oxford, Ashmolean Museum).
2. Ticiano, *Jacopo Strada* (Viena, Kunsthistorisches Museum).
3. Jacopo Strada, *Epitome Thesauri Antiquitatum*, (Lyon, 1553; reimpresión, Zurich, 1557).
4. Guillaume du Choul, *El autor ofreciendo* Des Antiquités romaines *a Francisco I* (Ms., Biblioteca Real de Turín).
5. Enea Vico, *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*, Venecia, 1555: página con la dedicatoria a Cosme de Florencia (Oxford, Biblioteca Bodleyana, Douce VV 65).
6. Hubert Goltz, *Vivae Omnium fere Imperatorum Imagines*, Amberes, 1557 (Oxford, Biblioteca de St John's College; reproducido con autorización del Presidente y miembros del Consejo de Gobierno de St John's College): Nerón.
7. Hubert Goltz, *Sicilia, et Magna Graecia*, Brujas, 1576: grabado del retrato de Goltz pintado por Antonio Moro, ahora en el Musée des Beaux-Arts de Bruselas.
8. Estátera de oro, Olbia, último tercio del siglo I a. C., anverso (Oxford, Ashmolean Museum).
9. Estátera de oro, Olbia, último tercio del siglo I a. C., reverso de la moneda ilustrada en la figura 8 (Oxford, Ashmolean Museum).
10. Ezekiel Spanheim, *Dissertationes de praestantia, et usu numismatum Antiquorum*, Londres, 1706: retrato de Spanheim.

11a y b. Giovanni Mansionario, *Historia Imperialis*, *c.* 1320 (Ms. Vaticano Chig. 1. VII, 259, folio 24v): cabeza del emperador Aurelio (270-5) copiada de una moneda.

12a y b. Suetonio, *De Vita Caesarum*, *c.* 1350 (Fermo, Bibl.Comunale, Ms. 81, folio 40v): "retrato" de medio cuerpo del emperador Galba, adaptado de una moneda.

13. Suetonio, *De Vita Caesarum*, *c.* 1470, Ms. obra de Bartolomeo Sanvito: emperador Vitelio.
14. Andrea Fulvio, *Illustrium Imagines*, Roma, 1517: Antonia Augusta.
15. Guillaume Rouillé, *Prontuario de le Medaglie*, 2.ª edición, Lyon, 1577: "retratos" de Adán y Eva.
16. Guillaume Rouillé, *Prontuario de le Medaglie*, 2.ª edición, Lyon, 1577: "retrato" de Jesucristo.
17. *Solidus* del emperador bizantino Justiniano II (685-95), con cabeza de Jesucristo como anverso (Oxford, Ashmolean Museum).
18. Padre Torsellino, *Ristretto dell'historie del mondo* , Roma, 1634: Moisés.
19. [Jean de Bussières], *Flosculi historici delibati*, Colonia, 1656: Moisés y otras figuras del Antiguo Testamento y de la historia y el mito antiguos.
20. Jacques de Bie, *La France métallique*, 1636: reversos de monedas supuestamente acuñadas por los primeros monarcas franceses (Faramundo y otros).
21. Munich, Antiquarium (fotografía: Peter Krückmann).
22. Munich, Antiquarium (fotografía: Peter Krückmann).

23. Fulvio Orsini, *Imagines et Elogia Virorum Illustrium*, Roma, 1570: Hesíodo.
24. Catedral de Siena, detalle de la pared de la nave con bustos de los papas en terracota, de finales del siglo XV (fotografía: Lensini Fabio, Siena).
25. Giovanni Battista de' Cavalieri, *Omnium Romanorum Pontificum Icones*, Roma, 1595: San Marcelo.
26. Francesco da Sangallo, medalla de Paolo Giovio (Londres, Museo Británico).
27. Detalle de la figura 29, mostrando a Bartolomeo Platina.
28. Paolo Giovio, *Elogia Virorum literis illustrium*, Basilea, 1577: Bartolomeo Platina.
29. Melozzo da Forlì, *El papa Sixto IV con sus cuatro sobrinos y su bibliotecario Bartolomeo Platina arrodillado*, *c.* 1480, fresco trasladado a lienzo (Vaticano, Pinacoteca).
30. Detalle de la figura 32.
31. Paolo Giovio, *Elogia Virorum bellica virtute ilustrium*, Basilea, 1575: Farinata degli Uberti.
32. Andrea del Castagno, *Farinata degli Uberti*, *c.* 1449, fresco trasladado a un fondo de yeso (Florencia, Santa Apolonia: con los otros "Uomini Famosi", todos los cuales se podían ver hasta 1847 en la Villa Carducci, Legnaia).
33. *Tetradracma* de plata, Cartago Nova, III siglo a. C. (Museo Fitzwilliam, Cambridge): hombre sobre un elefante; en el Renacimiento se creyó que representaba a Aníbal.
34. Paolo Giovio, *Elogia Virorum bellica virtute illustrium*, Basilea, 1575: Aníbal.
35. André Thevet, *Pourtraits et vies des hommes illustres*, París, 1584: Plinio el Joven.
36. Peter Stent, "*Tomás Moro*" (Londres, Museo Británico).
37. *Ordo et effigies regum Franciae*, s.l., s.f. (*c.* 1600): Faramundo.
38. *Cronica Breve de i fatti illustri de' Re di Francia*, Venecia, 1588: Faramundo.
39. *Der Könige in Frankreich, Leben, Regierung und Absterben*, Nuremberg, 1671: Faramundo.
40. Nicolas de Lermessin, *Les Augustes Representations de tous les Roys de France*, París, 1679: Faramundo.
41. Jean-François Le Petit, *La Grande Chronique ancienne et moderne de Hollande etc.*, Dordrecht, 1601: "Thierri, premier comte de Hollande et de Zeelande, l'an 863 regna 40 ans".
42. [Etienne Tabourot], *Les Pourtraits des quatre derniers Ducs de Bourgogne*, París, 1587: Felipe el Atrevido.
43. Francesco Berni, *De gli eroi della serenissima casa d'Este*, Ferrara, 1640: Almerico I, marqués de Ferrara.
44. Antonio Cariola, *Ritratti de Serenissimi Principi d'Este Signori de Ferrara*, Ferrara, 1641: Almerico I y Tedaldo I, marqueses de Ferrara.
45. Pirro Ligorio, dibujo (pluma, aguada marrón sobre carboncillo) hecho para una genealogía ilustrada de la casa de Este (Oxford, Ashmolean Museum).
46. Giovanni Battista della Porta, *De Humana Physiognomonia*, Vico Equense, 1586: frontispicio con retrato del autor.
47. Giovanni Battista della Porta, *Della Fisonomia dell'Huomo*, Padua, 1622: César Borgia y Tamerlán.
48. Giovanni Battista della Porta, *Della Fisonomia dell'Huomo*, Padua, 1622: Ezzelino, tirano de Padua.
49. Paolo Giovio, *Elogia Virorum bellica virtute illustrium*, Basilea, 1575: Tamerlán.
50. Paolo Giovio, *Elogia Virorum bellica virtute illustrium*, Basilea, 1575, Ezzelino, tirano de Padua.
51. Giovanni Battista della Porta, *Della Fisonomia dell'Huomo*, Padua, 1622: Pico della Mirandola.
52. Giovanni Battista della Porta, *Della Fisonomia dell'Huomo*, Padua, 1622: Mesalina y Faustina.
53. Claude Genebrier, *Histoire de Carausius... Prouvée par les Médailles*, París, 1740 (Oxford, Biblioteca Bodleyana, Arch. Numm. X, 5, lámina 1): monedas del emperador Carausio.
54. François de Mézeray, *Histoire de France*, París, 1685, vol. I: "Retrato de Carlomagno".
55. François de Mézeray, *Histoire de France*, París, 1685, vol. I: "Reversos de medallas de Carlomagno".
56. Gregorio Leti, *Teatro Belgico*, Amsterdam, 1690, Carlos I de Inglaterra.
57. Peter Stent, *Richard Cromwell*.
58. Peter Stent, *Carlos II*.
59. Estatua del obispo Fell en Nuneham Park, Oxfordshire.
60. Peter Heymanns, tapiz (446 x 690 cm.) en el que se muestra a Martín Lutero predicando en presencia de príncipes de las casas de Sajonia y Pomerania, en 1554 (Greifswald, Ernst-Moritz-Arndt-Universität).

61. Primera representación conocida del asesinato —en 1170— de santo Tomás Becket, *c.* 1180 (Biblioteca Británica, Ms. Cotton, Claudius B 11, folio 341).
62. Pietro Paolini, *Asesinato [en 1634] del general Wallenstein*, *c.* 1634 (Lucca, Palazzo Orseti).
63. *Recepción [en el siglo IX]* de las reliquias de san Marcos en Venecia, mosaico del siglo XIII sobre la Porta di Sant'Alippio, basílica de San Marcos, en Venecia (fotografía: Alinari).
64. Iluminación de un manuscrito veneciano de mediados del siglo XIV mostrando la reconciliación del emperador y el papa delante de San Marcos en 1177 (Venecia, Museo Correr, Cod. Correr 1, 383).
65. Giuseppe Porta (Salviati), *La paz de Venecia*, fresco en la Sala Regia del palacio Vaticano.
66. Jean Perrissin, *Premier volume contenant quarante tableaux ou histoires diverses qui sont memorables touchant les guerres, massacres, & troubles advenus en France en ces dernières années*, [Ginebra] 1570 (Oxford, Biblioteca Bodleyana, Antiq. b. v. 1): matanza de Tours de 1562.
67. Sebastiano Erizzo, *Discorso sopra le Medaglie*, 4.ª edición, sin fecha: "Reverso de una medalla de Nerón".
68. *Spintria* romana (Oxford, Ashmolean Museum).
69. Pietro Santi Bartoli, grabado (en G. P. Bellori, *Columna Antoniniana Marci Aurelii*, Roma, sin fecha) de un relieve de la columna de Marco Aurelio en Roma en la que se muestra a bárbaros de ambos sexos y de elevado rango entregándose al emperador.
70. Pietro Santi Bartoli, grabado (en G. P. Bellori, *Colonna Traiana*, Roma, sin fecha) de una escena de la columna de Trajano, en la que el victorioso ejército romano muestra a soldados romanos y dacios la cabeza de Decébalo, rey de los dacios.
71. Estatua de mármol que se creía en el Renacimiento representación del emperador Cómodo en figura de Hércules (Museo Vaticano).
72a y b. As romano de Faustina II con reverso, inscrito *Veneri Victrici*, representando a Marte y Venus (Oxford, Ashmolean Museum).
73. Grupo en mármol de Marte y Venus con la apariencia de una pareja imperial, anteriormente conocido como "Faustina y el gladiador" (París, Louvre; fotografía: RMN).
74a y b. Medalla de bronce acuñada para celebrar la segunda conquista del Franco Condado por Luis XIV en 1674 (Londres, Museo Británico).
75a y b. Medalla neerlandesa, fechada en 1693, parodiando las victoriosas campañas de Luis XIV (Londres, Museo Británico).
76. Ticiano, *Un concierto*, (Florencia, Palazzo Pitti; fotografía: Alinari).
77. Giovanni Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma*, I, 1737: sarcófago.
78. Detalle de la figura 77, mostrando dos figuras, tomadas, según se creía antiguamente, de un grupo en bronce encargado por la mujer cuyo flujo de sangre detuvo Jesucristo.
79. Baronio, *Annales*, II: relieve de la columna de Marco Aurelio que muestra a Júpiter como dios de la lluvia calmando la sed del ejército romano.
80. Antonio Bosio, portada de *Roma Sotterranea*.
81 y 82. Pintura de la catacumba de Domitila en Roma que representa la adoración de los (cuatro) Magos, y copia de finales del siglo XVI, interpretándola como martirio de una santa (fotografiadas a partir de Wilpert).
83 y 84. Pintura de la catacumba en el cementerio de Novella (Via Salaria), en Roma, que representa a Noé en el arca, y copia de finales del siglo XVI de una pintura similar, interpretándola como san Marcelo predicando (fotografiadas a partir de Wilpert).
85. Maso di Banco, *San Silvestre realizando milagros en el Foro romano*, fresco, *c.* 1335-40, en la capilla de Bardi di Vernio en Santa Croce, Florencia.
86. Filarete, reducción en bronce, fechada en 1465, de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, por aquel entonces instalada delante del palacio Laterano; en la parte superior del pedestal, Filarete identifica al emperador con Cómodo.
87. Venecia, fachada de San Marcos (detalle; fotografía: Alinari).
88. Florencia, fachada de San Miniato al Monte (fotografía: Alinari).
89. Roma, Santa Costanza, detalle de la decoración en mosaico de mediados del siglo IV de nuestra era, mostrando escenas de la vendimia, con busto de persona desconocida (fotografía: Scala).
90. Roma, arco de Constantino, año 315 (fotografía: Alinari).

91. Roma, arco de Constantino; detalle mostrando el relieve horizontal del emperador dirigiendo la palabra a los ciudadanos y, por encima, medallones circulares con una escena de caza y el ulterior sacrificio a Diana, fechados en el periodo de Adriano (117-38) (fotografía: Alinari).
92. Filippo Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi*, 1716: bases de cuencos de cristal del siglo IV mostrando a los apóstoles Pedro y Pablo.
93. J.-B. Oudry, *Composition aux livres*, (Montpellier, Musée Fabre; fotografía: O'Sughrue).
94. Roger de Gaignières, copia de una pintura mural de la Sainte-Chapelle que muestra a un artista ofreciendo un díptico al papa Inocencio VI en presencia de Juan II, rey de Francia, pluma y tinta marrón con pigmentos opacos y pintura dorada sobre vitela (París, Bibliothèque Nationale).
95. Roger de Gaignières, *Jean le Bon, Roy de France*, pluma y tinta marrón con pigmentos opacos y pintura dorada sobre vitela (París, Bibliothèque Nationale).
96. Montfaucon, *Monumens*, vol. I, París, 1729, lámina VII: pórtico de Saint-Germain-des-Prés, París (actualmente destruido), mostrando a "Clodoveo y sus hijos".
97. Montfaucon, *Monumens*, vol. I, París, 1729, lámina XXXV: reproducción de una parte de la copia pintada, hecha para M. Foucault, del tapiz de Bayeux.
98. Montfaucon, *Monumens*, vol. II, París, 1730, lámina I: reproducción de una parte del dibujo, hecho para Montfaucon, del tapiz de Bayeux.
99. Montfaucon, *Monumens*, vol. I, París, 1729, lámina XXXVIII: Haroldo y un cortesano en la iglesia de Bosham (de la reproducción de la copia pintada, hecha para M. Foucault, del tapiz de Bayeux).
100. Montfaucon, *Monumens*, vol. I, París, 1729, lámina XXXVI: Eduardo el Confesor con Haroldo y un cortesano (de la reproducción de la copia pintada, hecha para M. Foucault, del tapiz de Bayeux).
101. John Bulwer, *Chirologia*, 1644 (Oxford, Biblioteca Bodleyana, 8.° B 49, Art Seld., opp. pág. 9): ejemplos de gestos que ilustran "el lenguaje natural de la mano".
102. John Bulwer, *Chironomia*, 1644 (Oxford, Biblioteca Bodleyana, 8.° B 49, Art Seld., opp. pág. 150): ejemplos de gestos que ilustran "el arte de la retórica manual".
103. Gerard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707: ilustración de diferencias de condición social reveladas por los gestos de las manos.
104. Gerard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707: ilustraciones de "Largueza" (n.° 3) y "Sometimiento voluntario" (n.° 2).
105. Gerard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707: n.os 4, 5 y 6 ilustran gestos que representan diferentes maneras de dar.
106. Poussin, *Muerte de Germánico* (Minneapolis Institute of Arts).
107. Hogarth, *Casamiento* à la mode: *visita al médico*.
108. J. G. Lavater, *Essai sur la Physiognomie*, vol. III, La Haya, 1786 (Oxford, Biblioteca Bodleyana, 165593, c. 3, vol. III, pág. 194): "Laquelle de ces deux attitudes préférez-vous? laquelle trouvez-vous la plus décente, la plus noble, la plus digne d'un caractère mâle et résolu, la plus propre à vous inspirer de l'intérêt et de la confiance?"
109. J. G. Lavater, *Essai sur la Physiognomie*, vol. III, La Haya, 1786 (Oxford, Biblioteca Bodleyana, 165593, c. 3, vol. III, pág. 191): "Deux femmes qui ont toute la faiblesse de leur sexe. La première a l'air d'être aux écoutes, ou plutôt de s'être égarée dans quelque réverie; la seconde est nonchalamment assise, pour se délasser à son aise..."
110. J. G. Lavater, *Essai sur la Physiognomie*, vol. III, La Haya, 1786 (Oxford, Biblioteca Bodleyana, 165593, c. 3, vol. III, pág. 186): "Cette attitude indique une prétention ridicule, qui exerce son empire sur un caractère humble et timide".
111. J. G. Lavater, *Essai sur la Physiognomie*, vol. III, La Haya, 1786 (Oxford, Biblioteca Bodleyana, 165593, c. 3, vol. III, pág. 187): "Cinq attitudes de la même personne, représentée dans de situations différentes".
112. Andrea de Jorio, *Mimica*, Nápoles, 1832: gestos indicando silencio (fig. 1), desprecio hacia un incauto o un zafio (fig. 5) o hacia un imbécil (fig. 7). etc., etc.
113. Andrea de Jorio, *Mimica*, Nápoles, 1832: "Nè? Ch'aggio da scrivere?"
114. Andrea de Jorio, *Mimica*, Nápoles, 1832: pintura sobre un vaso griego, interpretada por De Jorio como Minerva celebrando consejo de guerra.
115. Montfaucon, *Monumens*, vol. II, París, 1730: reproducción de una miniatura en un ma-

nuscrito de Froissart de mediados del siglo xv, que recoge la llegada a París, en 1324, de Isabel, reina de Inglaterra.
116. Montfaucon, *Monumens*, vol. II, París, 1730: reproducción de una miniatura en un manuscrito de Froissart de mediados del siglo xv, que recoge la captura en 1356 del rey de Navarra por orden de Juan el Bueno, rey de Francia.
117. *Raccolta degli Imperatori Romani*, 1780: busto del emperador Galieno en los Uffizi.
118. Nápoles, fachada de la iglesia de los Gerolimini (fotografía: Alinari).
119. Wolfgang Lazius, *De aliquot gentium migrationibus*, Basilea, 1572 (Oxford, Biblioteca Bodleyana, G. 3.2, Art, pág. 784): un lombardo y un hérulo.
120. Ciampini, *Vetera Monimenta*, vol. I, Roma, 1690: mosaicos de la basílica Siciniana de Roma, fechados, al parecer, en el siglo v o vi, mostrando el martirio de los santos Pedro y Pablo.
121. Ciampini, *Vetera Monimenta*, vol. II, Roma, 1699; mosaicos de San Vitale de Ravena.
122. G. B. Piranesi, "Tempio di Ravenna", pluma y bistre (Londres, Courtauld Institute Galleries).
123. Ravena, mausoleo de Teodorico.
124. "Conclamatio", relieve italiano en mármol del siglo xv (París, Louvre; fotografía: RMN).
125. Caylus, *Recueil*, vol. VI, París, 1764: pieza de un juego de ajedrez del siglo xii, procedente de Italia meridional (París, Bibliothèque Nationale).
126. Caylus, *Recueil*, vol. II, París, 1756: placa de oro (¿final del Imperio?) de figura que sostiene una cornucopia.
127. Caylus, *Recueil*, vol. III, París, 1759: figuras romanas de plomo y bronce.
128. Caylus, *Recueil*, vol. VI, París, 1764: reproducción de detalles de los frescos encontrados en Herculano.
129. Rafael, *El papa Julio II* (Londres, Galería Nacional).
130. Cabeza de Agripa en bronce, *tal como* se acuñó bajo Calígula (Oxford, Ahsmolean Museum).
131. Robert Adam, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, 1764: vista del peristilo del palacio.
132. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*, París, 1823, vol. III, lámina IX: Seroux d'Agincourt meditando en las catacumbas.
133. París, vista de la Place des Victoires a comienzos del siglo xviii, con la estatua de mármol de Luis XIV, obra de Martin Desjardins. Grabado (fotografía amablemente cedida por Peter Burke).
134. La estatua de Luis XIV, obra de Desjardins, grabado a partir de las *Topographical Descriptions*, de Northleigh, 1702 (fotografía amablemente cedida por Peter Burke).
135. Desjardins, figura en bronce de un "esclavo" encadenado que representa a Turquía (ahora en la Place des Sceaux). Esta escultura se retiró en 1790 del pedestal de la estatua de mármol de Luis XIV que se hallaba originalmente en la Place des Victoires y que después se destruyó (fotografía amablemente cedida por François Souchal).
136. *L'Etruria Pittrice*, vol. I, 1791: grabado de un detalle del *Martirio de san Sebastián*, de Pollaiuolo.
137. Antonio y Piero del Pollaiuolo (atribuido a), *Martirio de san Sebastián* (Londres, Galería Nacional).
138. *Torso del Belvedere*, mármol (Museo Vaticano).
139. *Cabeza de Antínoo*, mármol (París, Louvre; fotografía: RMN).
140. G. B. Piranesi, *Vedute di Roma*: Campo Vaccino.
141. Pugin, *Contrasts*, 2.ª edición, 1846: comparación entre residencias para los pobres.
142. Destrucción en 1792 de las estatuas de Luis XIV en la Place Vendôme y la Place des Victoires de París, pluma y tinta con aguada, col. Soulavie (París, Louvre: col. Edmond de Rothschild; fotografía: RMN).
143. Hubert Robert, *Profanación de los sepulcros de Saint-Denis* (París, Musée Carnavalet).
144. Alexandre Lenoir tratando de impedir la destrucción de los monumentos de Saint-Denis, pluma y tinta con aguada, col. Soulavie (París, Louvre: col. Edmund de Rothschild; fotografía: RMN).
145. J.-L. Vauzelle (grabado a partir de), "Sala del siglo xiii" en el Musée des Monuments Français (París, Musée Carnavalet).
146. Alexandre Lenoir, *Musée des Monuments Français*, vol. V, París, 1806: vista del Elysée.
147. C. W. Eckersberg, *Mujer sentada en el Elysée del Musée des Monuments Français*, 1811, pluma y tinta con aguada (Copenhage, Museo Estatal de Arte).
148. "Tumba de Abelardo y Eloísa" en el Elysée del Musée des Monuments Français, gra-

bado de contornos al aguafuerte con adición de acuarelas (París, Louvre; fotografía: RMN).

149. Léon-Mathieu Cochereau, *Artista dibujando en el Musée des Monuments Français* (París, Musée Carnavalet; fotografía: Bulloz).
150. *Cautivo dacio*, mármol (Museo Vaticano, Braccio Nuovo; fotografía: Renan Pollès).
151. Durero, *Autorretrato* (Munich, Alte Pinakothek).
152. Adam Kraft, *Autorretrato, sosteniendo el sagrario* (Nuremberg, iglesia de San Lorenzo; fotografía: Lala Aufsberg).
153. Verona, sepulcro de Cansignorio (fotografía: Alinari).
154. Germain Pilon, *Las tres Gracias*, mármol (París, Louvre; fotografía: RMN).
155. Germain Pilon (taller), *Carlos IX*, mármol, variante del busto del Louvre (Nueva York, Museo Metropolitano de Arte, legado Altman).
156. Marc Du Val, *Los tres hermanos de Coligny*, carboncillo (París, Bibliothèque Nationale).
157. Marc Du Val, *Los tres hermanos de Coligny*, grabado (París, Bibliothèque Nationale).
158. François Clouet, *El almirante de Coligny*, sanguina y carboncillo (París, Bibliothèque Nationale).
159. Correggio, *Desposorios místicos de santa Catalina* (París, Louvre; fotografía: RMN).
160. L.-T. Turpin de Crissé, *Vista de la catedral de Florencia* (Londres, Hazlitt, Gooden y Fox, 1984).
161. Isidore Taylor, *Voyages Pittoresques* (Franco Condado), 1825: la iglesia de Brou (litografía de un dibujo de Bonington, probablemente basado en un apunte de Taylor sobre el terreno).
162. Alexandre de Laborde, *Versailles Ancien et Moderne*, 1841: Museo de Versalles.
163. Jean-Pierre Norblin, *Templo de la Sibila en Pulawy*, 1803, dibujo a la aguada (Cracovia, Museo Czartoryski).
164. Ludwig Braun, *Vistas selectas del Germanische - Nationalmuseum*, después de 1868, lápiz con aguada (Nuremberg, Germanische Nationalmuseum).
165. Franz Hablitschek, *Iglesia del monasterio cartujo que forma parte del Germanische Nationalmuseum*, *c.* 1864, grabado (Nuremberg, Germanische Nationalmuseum).
166. Wilhelm von Kaulbach, *Apertura de la tumba de Carlomagno por orden del emperador Otón III*, 1859, fresco, actualmente destruido, anteriormente en el Germanische Nationalmuseum.
167. Augustin Thierry, *Histoire de la Conquête d'Angleterre*, 5.ª edición, 1838: "Edith, la del cuello de cisne, reconoce el cadáver del rey Haroldo".
168. George Vertue, *El rey Ricardo II*, con pergamino representando "la renuncia de este rey a la corona en favor de Enrique de Bolingbroke [Enrique IV], grabado hecho para ilustrar la traducción póstuma de Rapin-Thoyras, *Histoire d'Angleterre*.
169. L. A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XII, 1728: crónica de Andrea Dandolo con viñeta de Francesco Zucchi.
170. Charles-Nicholas Cochin, dibujo preliminar (paradero desconocido; fotografía cedida amablemente por Christian Michel) de una *Ceremonia para armar caballero*, durante el último periodo de la segunda dinastía de la monarquía francesa, es decir, antes del 987 de nuestra era; en forma de grabado se publicó en el *Nouvel Abrégé Chronologique de l'Histoire de France*, de Jean-François Hénault, 1746 (véase Michel, pág. 231, n.º 62h).
171. Joseph Strutt, reproducción de una escena de un manuscrito flamenco de las *Crónicas* de Froissart (Biblioteca Británica, Royal Ms. 18.E.II) que muestra a Ricardo II entregando la corona y el cetro al duque de Lancaster (Enrique IV), en *The Royal and Ecclesiastical Antiquities of England*, 1773 (Oxford, Biblioteca Bodleyana, PP 23, Th. Subt., lámina XXXII).
172. Joseph Strutt, *The Chronicle of England*, vol. I, 1779, mostrando a los antiguos germanos y sajones, tal como los describen Tácito, Sidonio Apolinar, Pablo el Diácono y otros.
173. J.G. Huck (grabado y publicado por Valentine Green), *Acta Historica Reginarum Angliae*, 1792: clave de las fuentes utilizadas para "La reina Matilde de Boulogne pidiendo a la emperatriz Matilde la libertad de su esposo prisionero, el rey Esteban de Blois".
174. George Dyer, *Biographical Sketches*, 1819: Erasmo.
175. Barante, *Ducs de Bourgogne*, 6.ª edición, 1842: "Mort de la duchesse d'Orléans" (por Achille Devéria).
176. W.H. Prescott, *Reign of Philip II*, Londres, 1855, vol. II: retrato del duque de Alba.
177. Henri Bordier y Edouard Charton, *Histoire*

*de France*, 2.ª edición, 1862, vol. II: reproducción de un grabado anónimo (col. Hennin) de la reunión de los Estados Generales en 1614.

178. Ruskin, *Pórtico sudoccidental de San Marcos desde la Loggia del Palacio de los Dogos*, *c.* 1849, lápiz y acuarela, con realces en blanco (col. particular).
179. Sepulcro del dogo Michele Morosini (fallecido en 1382), principios del siglo XV (Venecia, Santos Giovanni e Paolo; fotografía: Osvaldo Böhm).
180. Sepulcro del dogo Tommaso Mocenigo (fallecido en 1423), *c.* 1423, firmado por Pietro Lamberti y Giovanni di Martino de Fiesole (Venecia, Santos Giovanni e Paolo; fotografía, Osvaldo Böhm).
181. Sepulcro del dogo Francesco Foscari (fallecido en 1457), *c.* 1457, atribuido a Antonio y Paolo Bregno (Venecia, Frari; fotografía: Osvaldo Böhm).
182. Sepulcro del dogo Andrea Vendramin (fallecido en 1478), terminado en el decenio de 1490, atribuido a Pietro, Antonio y Tullio Lombardo (Venecia, Santos Giovanni e Paolo; fotografía: Osvaldo Böhm).
183. Sepulcro del dogo Giovanni Pesaro (fallecido en 1659), 1669, obra de Longhena y Melchior Barthel (Venecia, Frari; fotografía: Osvaldo Böhm).
184. Venecia, Palazzo Ducale, esquina de las fachadas que dan a la Piazzetta y a la Laguna: *Caída de Adán y Eva*; fines del siglo XIV, piedra de Istria (fotografía: Alinari).
185. Venecia, Palazzo Ducale, ángulo de la fachada junto a Porta della Carta: *Justicia de Salomón*; finales del decenio de 1420 y comienzos del decenio de 1430, piedra de Istria (fotografía: Alinari).
186. Venecia, Palazzo Ducale (fotografía: Alinari).
187. Catedral de Torcello: detalle del ambón, reconstruido en el siglo XIV a partir de fragmentos muy anteriores (fotografía: Alinari).
188. Hermine von Reck, *Jacob Burckhardt*, 1853 (Basilea, col. particular; fotografía: Universitäts-Bibliothek, Basilea).
189. Rafael, *Expulsión de Heliodoro del templo de Jerusalén*, fresco (Palacio Vaticano, Stanza dell'Eliodoro; fotografía: Alinari).
190. Fachada del Palazzo Pitti, Florencia, proyectado por Brunelleschi *c.* 1440, pero sumamente modificado y ampliado a finales del siglo XVI y comienzos del XVII (fotografía: Alinari).
191. Donatello, *María Magdalena*, madera policromada (Florencia, Baptisterio; fotografía: Alinari).
192. Francesco da Sangallo (atribuido a), *San Juan Bautista*, mármol, decenio de 1520(?) (Florencia, Museo del Bargello; fotografía: Alinari).
193. Matteo Civitale, *Angel en adoración*, posterior a 1477 (catedral de Lucca, Cappella del Sacramento; fotografía: Alinari).
194. Matteo Civitale, *Angel en adoración*, posterior a 1477 (catedral de Lucca, Cappella del Sacramento; fotografía: Alinari).
195. Donatello, *Anunciación* (Florencia, Santa Croce; fotografía: Alinari).
196. Detalle de figura 195.
197. Santos mártires, mosaico, siglo VI (Ravena, San Apollinare Nuovo; fotografía: Alinari).
198. Percier y Fontaine, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, París, 1809: vista general de Villa Albani.
199. Roma, Gesù: interior (fotografía: Scala).
200. H. F. Verbrugghen, púlpito tallado entre 1696-9 para la iglesia jesuita de Lovaina (catedral de Bruselas), litografía publicada en el decenio de 1840 por Louis Granello de Amberes.
201. Scipione Pulzone (atribuido a), *Retrato de una dama* (Roma, Palazzo Doria; fotografía: Alinari).
202. Roma, Gesù: altar de san Ignacio, diseñado por Andrea Pozzo, *c.* 1695, mármol polícromo, bronce, plata y otros materiales preciosos: a la izquierda, *Triunfo de la Fe sobre el Paganismo*, de Théodon y, a la derecha, *La Religión derrotando a la Herejía*, de Legros, ambos en mármol, 1695-9 (fotografía: Scala).
203. G. B. Gaulli (Baciccio), *El triunfo del nombre de Jesús*, 1676-9, fresco en la bóveda de la nave del Gesù en Roma (fotografía: Scala).
204. J. P. Malcolm, *Art of Caricaturing*, 1813: la figura 1 reproduce un grabado satírico isabelino dirigido contra el papa, y las figuras 2 y 3 muestran lámparas romanas.
205. J. P. Malcolm, *Art of Caricaturing*, 1813: reproducción de una miniatura del Ms. harleyano 603 (en la Biblioteca Británica).
206. T. Panofka, *Parodieen und Karikaturen*, Berlín, 1851: diferentes parodias de mitos griegos, encontradas sobre todo en vasos arcaicos.
207. Jules Adeline, *Les Sculptures grotesques*: es-

culturas en madera de Ruán (Salle des Pas-Perdus) y Bourg-Achard (silla del coro)

208. Champfleury, *Faïences patriotiques*, 2.ª edición, 1867: ensaladera de Nevers.
209. Champfleury, *Faïences patriotiques*, 2.ª edición, 1867: aguamanil de Nevers.
210. Champfleury, *Faïences patriotiques*, 2.ª edición, 1867: plato de fábrica desconocida.
211. Champfleury, *Faïences patriotiques*, 2.ª edición, 1867: plato de fábrica desconocida.
212. Tapiz flamenco del siglo XV: escenas de la vida de Alejandro Magno (Roma, Palazzo Doria; fotografía: Alinari).
213. Antonio del Pollaiuolo, *Batalla de los hombres desnudos*, grabado (Oxford, Ashmolean Museum).
214. Detalles de dos versiones, una más temprana y otra posterior, de un grabado (atribuido a Baccio Baldini) del planeta Venus, publicado por Aby Warburg en páginas consecutivas para mostrar la reforma *all'antica* del "bárbaro ropaje septentrional" de la mujer que baila.
215. Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla de la orden franciscana por el papa Honorio III*, fresco (Florencia, Santa Trinità, capilla Sasseti; fotografía: Alinari).
216. Tobias Stimmer, *Abzeichnis etlicher wolbedenklicher Bilder von Romischen abgotsdienst*, grabado coloreado en madera de 1573, publicado de nuevo por Bernhard Jobin en 1576 (Zurich, Zentralbibliothek).
217. Van Dyck, *Carlos I en tres posiciones* (Royal Collection, castillo de Windsor. Copyright de su Majestad la Reina; fotografía: Alinari).
218. Van Dyck, *Carlos I* (Royal Collection, palacio de St James. Copyright de su Majestad la Reina; fotografía: A. C. Cooper).
219. Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios* (París, Louvre; fotografía: RMN).
220. P. A. Martini, *El Salon de 1785*, grabado.
221. Jacques-Louis David, dibujo preliminar para el *Juramento del Juego de Pelota*, lápiz, pluma, tinta con aguada y realces en blanco (París, Louvre, Cabinet des Dessins, en depósito en el Musée National de Versalles; fotografía: RMN).
222. Jacques-Louis David, pintura inacabada y recortada del *Juramento del Juego de Pelota*, óleo con carboncillo, tiza y tinta marrón sobre lienzo (París, Louvre, Cabinet des Dessins, en depósito en el Musée National de Versalles; fotografía: RMN).
223. Rafael, *Transfiguración* (Vaticano, Pinacoteca).
224. Durero, *Apocalipsis: la batalla de los ángeles*, grabado en madera (Londres, Museo Británico).
225. Durero, *Apocalipsis: san Miguel luchando con el Dragón*, grabado en madera (Londres, Museo Británico).
226. Durero, *Apocalipsis: los cuatro jinetes del Apocalipsis*, grabado en madera (Londres, Museo Británico).
227. Durero, *Apocalipsis: el ángel con la llave arroja al Dragón al abismo, y otro ángel muestra a san Juan la Nueva Jerusalén*, grabado en madera (Londres, Museo Británico),
228. Durero, *Apocalipsis: san Juan recibiendo órdenes del Cielo*, grabado en madera (Londres, Museo Británico).
229. Durero, *Apocalipsis: La ramera de Babilonia*, grabado en madera (Londres, Museo Británico).
230. Picasso, *Violín y uvas*, primavera-verano de 1912, óleo sobre lienzo, 50,6 x 61 cm. (Col. del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Legado de Mrs. David M. Levy).
231. Giacomo Balla, *Velocidad abstracta - Ha pasado el Automóvil*, 1913 (Londres, Galería Tate).
232. Piet Mondrian, *Composición n.° 7 (Fachada)*, 1914, óleo sobre lienzo, 120,3 × 101,3 cm. (Forth Worth, Kimbell Art Museum; regalo de la Fundación Anne Burnett y Charles Tandy de Fort Worth en memoria de Anne Burnett Tandy, 1983).
233. Kasimir Malevich, *Realismo pictórico. Muchacho con macuto - Masas de color en la cuarta dimensión*, 1914-5, 71,1 x 44,5 cm. (Col. del Museo de Arte Moderno de Nueva York).
234. Ludwig Meidner, *Paisaje apocalíptico*, 1913, óleo sobre lienzo, 95,2 x 80 cm. (Los Angeles County Museum of Art, regalo de Clifford Odets).
235. Ludwig Meidner, *Wahnsee Bahnhof*, tinta con realces en blanco, 1913 (Los Angeles County Museum of Art; Centro Robert Gore Rifkind para Estudios Expresionistas Alemanes).
236. Wassily Kandinsky, *Fragmento 2 para Composición VII*, 1913, óleo sobre lienzo, 87,6 x 89,7 cm. (Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, Sala del Fondo de Arte Contemporáneo, 1947).
237. Gerard David (en otro tiempo atribuido a

Jan Van Eyck), *Las bodas de Caná* (París, Louvre; fotografía: RMN).
238. Copia antigua de una obra de Holbein, *La Madona del burgomaestre Meyer* (Dresde, Gemäldegalerie).
239. Memling, tríptico de Moreel (Brujas, Museo Groeninge).
240. Stefan Lochner, *Adoración de los Magos con Santa Ursula* y *San Gereón* (Colonia, catedral; fotografía: Copyright Rheinisches Bildarchiv, Colonia).
241. Jan Van Eyck, retablo de Gante: tabla central que representa la *Adoración del Cordero* (Gante, catedral de San Bavón; fotografía: Scala).
242. Jan Van Eyck, retablo de Gante: *Adán* (Gante, catedral de San Bavón; fotografía: Scala).
243. Jan Van Eyck, retablo de Gante: *Eva* (Gante, catedral de San Bavón; fotografía: Scala).
244. Pieter Brueghel, *La tierra de Jauja* (Munich, Alte Pinakothek).
245. Jan Van Eyck, *Virgen del canónigo van der Paele* (Brujas, Museo Groeninge; fotografía: Institut Royal, Bruselas).
246. Maestro de la juventud de san Rumoldo, *"Exaltación de santo Tomás Becket a la sede episcopal de Canterbury"* (Dublín, Galería Nacional de Irlanda).
247. Hubert(?) Van Eyck *Las tres Marías ante el Sepulcro* (Rotterdam, Museo Boymans van Beuningen; fotografía: Tom Haartsen).
248. Memling, arqueta de santa Ursula (Brujas, Hospital de Saint-Jean; fotografía: Institut Royal, Bruselas).
249. Memling, *Tríptico Donne* (Londres, Galería Nacional).
250. Gerard David, *Bautismo de Cristo con un ángel* (Brujas, Museo Groeninge; fotografía: Scala).
251. Gerard David, *La Virgen y el Niño con santas y ángeles* (Ruán, Musée des Beaux-Arts).
252. Gerard David, *El injusto juez Sisamnes desollado vivo* (Brujas, Museo Groeninge; fotografía: Institut Royal, Bruselas).
253. Johan Huizinga (fotografía amablemente cedida por Anton van der Lem).
254. Johan Huizinga, *1444: In Dodewaard werd een bloeiende appelboom gezien in Maart (1444: En Dodewaard se ve en marzo un manzano en flor)*, de *Keur van gedenkwaardige tafereelen*, de Huizinga, Amsterdam, 1950.
255. Claus Sluter, pozo (cartuja de Champmol, Dijon; fotografía: David Finn).
256. Claus Sluter, sepulcro de Felipe el Atrevido: detalle mostrando la procesión de "pleurants" (Dijon, Musée des Beaux-Arts; fotografía: David Finn).
257. Jan Van Eyck, *Retrato de su esposa Margarita* (Brujas, Museo Groeninge; fotografía: Institut Royal, Bruselas).
258. Jan Van Eyck, retablo de Gante: tabla con *Coro de ángeles* (Gante, catedral de San Bavón; fotografía: Scala).
259. Jan Van Eyck, *Anunciación* (Washington, Galería Nacional de Arte: col. Mellon).
260. Jan Van Eyck, *Virgen del canciller Rolin* (París, Louvre; fotografía: Institut Royal, Bruselas).
261. Jean Fouquet, *La Virgen y el Niño* (Amberes, Musée des Beaux-Arts).
262. Roger van der Weyden (seguidor de), *Felipe el Bueno* (Madrid, Palacio Real; fotografía: MAS).

# *Indice analítico*

*Los números de página en cursiva remiten a las ilustraciones.*

Gerardo de San Juan, 461.